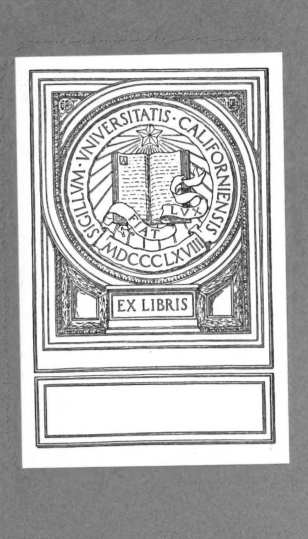
Das pferd im arischen altertum

Julius von Negelein, Ludwig Goldstein, ...

Digitized by Google


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Teutonia

Arbeiten zur germanischen Philologie

herausgegeben

von

Dr. phil. Wilhelm Uhl
ao. Professor an der Albertus-Universität

1. Heft

Das Spiel von den sieben Farben

von

Dr. Walther Gloth

Königsberg i. Pr.
Verlag von Gräfe & Unzer
1902

Digitized by Google

Mit der Teutonia ist nicht etwa eine Sammlung von Königsberger Dissertationen geplant, sondern eine zwanglose Folge größerer wissenschaftlicher Abhandlungen aus allen Ländern der deutschen Schriftsprache. Gegenstand unseres Unternehmens ist das Gesammtgebiet der germanischen Philologie.

Wir schließen grundsätzlich keine Disziplin aus, sondern berücksichtigen möglichst unparteiisch alle Teile der deutschen Sprachwissenschaft, auch die verwandten und benachbarten Fächer: Kulturgeschichte und Altertumskunde, Grammatik und Metrik, Litteraturgeschichte und Biographie, Dialektforschung und Lautphysiologie (Phonetik), Märchen und Sagen, Kritik und Exegese, Recht und Sitte, Bibliographie und Aesthetik, vergleichende Sprach- und Litteraturgeschichte. Kritische Ausgaben sind uns gleichfalls willkommen.

Alle Spezialisten sollen gleichmäßig zum Worte gelangen, und ebenso gleichmäßig die verschiedenen Ansichten der einzelnen Spezialisten. Eine bestimmte Schule oder Richtung wird in der Teutonia nicht vertreten sein.

Königsberg i. Pr., den 1. Oktober 1902.

Dr. phil. **Wilh. Uhl,**
a. o. Prof. an der Albertus-Universität.

Digitized by Google

Digitized by Google

Teutonia

Arbeiten zur germanischen Philologie

herausgegeben

von

Dr. phil. Wilhelm Uhl
ao. Professor an der Albertus-Universität

1. Heft

Das Spiel von den sieben Farben

von

Dr. Walther Gloth

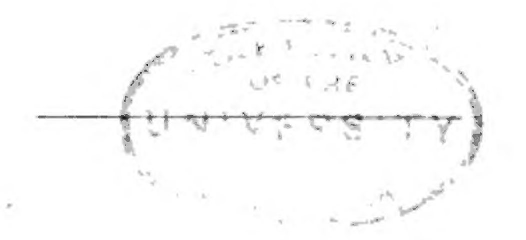
Königsberg i. Pr.
Verlag von Gräfe & Unzer
1902

Digitized by Google

Das Spiel von den sieben Farben

von

Dr. Walther Gloth



Königsberg i. Pr.
Verlag von Gräfe & Unzer
1902

Digitized by Google

Digitized by Google

PD25
T37
no.1-3

Vorwort.

Die Existenzberechtigung des Büchleins zu begründen, das der Verfasser hiermit der Öffentlichkeit übergibt, besteht kaum eine Notwendigkeit. Zwar hat bereits Karl Bartsch das Kellersche Spiel einiger Bemerkungen gewürdigt (in Pf.s Germ. 8,38–41), und auch bei Victor Michels, Studien über die ältesten deutschen Fastnachtspiele, Straßburg 1896, finden sich mehrere Notizen über die von mir behandelten beiden Redaktionen. Aber jene mehr andeutenden als genauer entwickelnden Ausführungen machen die vorliegende Arbeit nicht überflüssig; besonders deshalb nicht, weil sowohl Bartsch wie auch Michels, ihrem Plane gemäß, auf die kulturgeschichtliche Kommentierung unseres Stückes völlig verzichten.

Es soll hier nachdrücklich betont werden, daß der Verfasser sich der Unvollkommenheit seiner Arbeit sehr wohl bewußt ist. Besonders der zweite Teil seiner Abhandlung wird sicherlich manches Wertvolle vermissen lassen. Doch sei darauf hingewiesen, daß eine Menge von Belegen, sofern es sich um nicht charakteristische Vertreter ihrer Gattung handelte, bei Seite gelassen worden ist. Aber das von mir betretene, bis dahin fast gänzlich brachliegende Gebiet hat, wie jedem Einsichtigen bekannt ist, eine so ungeheure Ausdehnung, daß die Zeit noch lange nicht gekommen scheint, wo man es wagen könnte, ein abgerundetes Werk über den Stoff in Angriff zu nehmen.

Nur als ein bescheidener Beitrag zu einer Geschichte der Farbensprache möchte die nachstehende Arbeit gleichzeitig aufgefaßt werden. Darf sie diesen Anspruch mit Recht erheben, so ist die aufgewandte Mühe mehr als reichlich belohnt.

Zu außerordentlicher Freude würde es mir gereichen, wenn ich durch gütige Nachweisung mir unbekannter Quellen, sowie durch Übersendung sonstiger Notizen, die ich mit vielem Danke entgegennehmen würde, in die Lage käme, den Fachgenossen später eine größere Arbeit über die Farbensprache darbieten zu können.

1 8 1 1 2

Schließlich erübrigt es noch, den Herren Konrad Fischnaler, Innsbruck, Dr. O. v. Heinemann, Wolfenbüttel, Dr. E. Mummenhoff, Nürnberg, Dr. Gaston Paris, Paris, cand. phil. K. Wagner, München, und Professor Zösmair, Innsbruck, für die Liebenswürdigkeit, mit welcher alle diese Herren die an sie gerichteten Anfragen beantwortet haben, verbindlichst zu danken. Ebenso haben den Verfasser durch Mitteilungen der verschiedensten Art in seiner Arbeit gefördert die Direktionen der Bibliotheken zu Berlin, Donaueschingen, Heidelberg, Karlsruhe, München, Nürnberg, Stuttgart, sowie die Direktion der Hss.abteilung des Britischen Museums zu London und der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Allen diesen so überaus liberalen Verwaltungen, nicht zum wenigsten auch den Herren Beamten der hiesigen Königlichen und Universitäts-Bibliothek, die mir stets das liebenswürdigste Entgegenkommen gezeigt haben, sei an dieser Stelle mein ergebenster Dank dargebracht.

Königsberg i. Pr., am 1. Oktober 1902.

Dr. Walther Gloth.

Inhaltsübersicht.

	Seite
Vorwort	V
Verzeichnis der Abkürzungen und der häufiger zitierten Litteratur	IX

1. Philologischer Teil.

Die ältere Spielredaktion (K. 103).	
Überlieferung (Anlage und Schreibung des cgm 714)	1
Kellers Abdruck	4
Inhalt	5
Spr., die Quelle von K. 103	8
Die Hss.	9
Inhalt	13
Entstehungszeit und Verfasser	14
Verhältnis des Spieles K. 103 zu seiner Quelle Spr.	15
K. 103:	
Heimat	19
Mundart	20
Versbau	25
Anlage	26
Ort der Aufführung	27
Tanzspiel	28
Entstehungszeit und Verfasser	29
Die jüngere Spielredaktion (Q XIV).	
Überlieferung	31
Inhalt	32
Verhältnis zu K. 103	35
Mundart und Heimat	37
Versbau	41
Anlage	42
Tanzspiel	43
Entstehungszeit und Verfasser	43
Ergebnisse des ersten Teiles	44

2. Kulturgeschichtlicher Teil.

Allgemeines über die Farbensymbolik	44
Die Gewandfarbensprache	46
Entstehung	47
Verbreitung	50
Herkunft	52
Bedeutung der einzelnen Farben:	
Grün	58
Rot	62
Blau	66
Schwarz	71
Weiß	74
Gelb	79
Braun	84
Grau	87
Register	89

Digitized by Google

Digitized by Google

Abkürzungen.

ADB = Allgemeine Deutsche Biographie.
Altd. W. 1 = Altdeutsche Wälder, hrsg. durch die Brüder Grimm, 1. Bd, Cassel 1813.
Anz. = Anzeiger f. deutsches Altertum.
B. Gr. = K. Weinhold, Bairische Grammatik, Berlin 1867.
Bmb. = M. Lexer, Endres Tuchers Baumeisterbuch der Stadt Nürnberg 1464—75, Stuttg. 1862 (St. L. V. 64).
Der Magd Krone = J. V. Zingerle, Der maget krone (Wiener Sitz.-Ber. 47, 1864, 489ff.).
Deschamps = Oeuvres complètes de Eustache Deschamps, p. p. le marquis de Queux de Saint-Hilaire, Tome 1—8, Paris 1878—93. Tome 9. 10 p. p. Raynaud, Paris 1894. 1901.
D. Fr. = K. Weinhold, Die deutschen Frauen in dem Mittelalter[3], 2 Bde, Wien 1897.
D. Ldh. = Ludw. Erk u. Franz M. Böhme, Deutscher Liederhort, Bd 1—3, Leipzig 1893 94.
D. Maa. 3 = Die deutschen Mundarten, hrsg. v. G. K. Frommann, Bd 3, Nürnb. 1856.
D. Wb. = Deutsches Wörterbuch v. J. Grimm u. W. Grimm, Leipzig 1854ff.
fsp. = Ad. v. Keller, Fastnachtspiele aus d. 15. Jh., 4 Bde, Stuttg. 1853—58 (St. L. V. 28—30. 46).
Frankf. Arch. 3 = J. K. v. Fichard, Frankfurtisches Archiv f. ältere deutsche Litteratur u. Gesch., Bd 3, Frankf. 1815.
Frommann, Gramm. zu Grübel = G. K. Frommann, Grübels sämtliche Werke, 6 Bändchen, Nürnb. o. J. (1856—57), 221—68.
Frommann, Glossar zu Grübel = aaO. 269—311.
Frommann, Sachs = Karl M. G. Frommann, Versuch einer grammat. Darstellung d. Sprache d. Hans Sachs. 1. Teil: Zur Lautlehre, Nürnb. 1878.
Hätzl. = K. Haltaus, Liederbuch d. Klara Hätzlerin (Bibl. d. ges. deutschen National-Litteratur 8, Quedlinb. u. Leipz. 1840).
Lexer, zu Stromer = M. Lexer, Über die Sprache Ulman Stromers (Die Chroniken d. deutschen Städte, Bd 1, Leipzig 1862, Beilage XIII).
Mhd. Gr. = K. Weinhold, Mittelhochdeutsche Grammatik[2], Paderborn 1883.
Michels = Victor Michels, Studien über d. ältesten deutschen Fastnachtspiele, Straßb. 1896 (QF 77).
MSH = F. H. von der Hagen, Minnesinger, 5 Teile, Leipz. 1838. Berl. 1856.
Muskatbl. = E. v. Groote, Die Lieder Muskatbluts, Köln 1853.
Myst. 1 = Fr. Pfeiffer, Deutsche Mystiker d. 14. Jh.s, Bd 1, Leipz. 1845.
Nd. Jb. = Jahrbuch d. Vereins für niederdeutsche Sprachforschung.
Nürnb. Chron. 1—5 = Die Chroniken d. deutschen Städte, Bd 1—3. 10. 11, Leipz. 1862—74.
Pf. Germ. = Fr. Pfeiffer, Germania, Stuttg. 1856ff.

Schm., Maa. Bayerns = J. A. Schmeller, Die Mundarten Bayerns grammatisch dargestellt, München 1821.

QF = Quellen u. Forschungen zur Sprach- u. Kulturgesch. d. german. Völker, Straßb. u. London 1874 ff.

Sicile = Le blason des couleurs en armes, livrées et devises par Sicille herault d'Alphonse V, roi d'Aragon, publié et annoté p. H. Cocheris. Paris 1860.

Sone von Nausay = Sone v. Nausay, hrsg. v. M. Goldschmidt, Tüb. 1899 (St. L. V. 216).

St. L. V. = Bibliothek des Stuttgarter litterarischen Vereins.

Suchenwirt = Alois Primisser, Peter Suchenwirts Werke, Wien 1827.

Uhland = Alte hoch- u. niederd. Volkslieder, hrsg. v. L. Uhland, 3. Aufl., mit Einleitung von Herm. Fischer. (Bd. 1. 2: Liedersammlung; Bd 3: Abhandlung; Bd 4: Anmerkungen zu der Abhandl.)

Wackernagel = W. Wackernagel, Die Farben- u. Blumensprache des Mittelalters (Kl. Schr. 1, Leipz. 1872, 143 ff.).

Litteraturverzeichnis.

K. Bartsch, Hugo v. Montfort (St. L. V. 143), Tüb. 1879.
(K. Blumauer), Die Blumensprache, nach vaterländ. Dichtungen. Hamm 1826.
Franz M. Böhme, Die Gesch. d. Tanzes in Deutschland 1, Leipz. 1886.
Aimé Champollion-Figeac, Les poésies du duc Charles d'Orléans. Paris 1842.
Chansons 1538 (Den ausführlichen Titel vgl. bei M. Haupt, Französ. Volkslieder, Leipz. 1877, 172).
W. Creizenach, Gesch. d. neueren Dramas, Bd I, Halle 1893; Bd II, 1, Halle 1901.
R. Dezeimeris, Poésies françaises, latines et grecques de M. Despois, Bordeaux 1876 (Publ. de la société des bibliophiles de Guyenne 2).
Flore galante ou language emblématique des fleurs, Paris 1838.
Oeuvres de Froissart. Poésies p. p. M. A. Scheler, T. 3. Bruxelles 1872.
K. Geuther, Studien zum Liederbuch d. Klara Hätzlerin, Halle 1899.
Karl Goedeke u. Julius Tittmann, Liederbuch aus dem sechzehnten Jahrhundert, Leipzig 1867
Konr. Gusinde, Neidhart mit dem Veilchen, Breslau 1899 (Germanist. Abhandl. begr. von K. Weinhold, herausg. von Vogt, Heft 17).
Th. Hampe, Die Entwicklung d. Theaterwesens in Nürnberg (Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, Heft 12, 1898).
E. Haueis, Das deutsche Fasnachtspiel im 15. Jh. (Progr. d. Realgymn. zu Baden bei Wien 1874).
R. Hochegger, Die geschichtl. Entwicklung d. Farbensinnes. Innsbruck 1884
H. Holland, Gesch. d. altdeutschen Dichtkunst in Bayern, Regensburg 1862.
B. Hölscher, Niederd. geistl. Lieder und Sprüche aus d. Münsterlande, Berl. 1854.
J. v. Hradisch, Blumensprache, Thorn o. J
A. v Keller, Erzählungen aus altdeutschen Hss. (St. L. V. 35, 1855).
H. Lambel, Das Steinbuch, Heilbronn 1877.
L. Lier, Studien z. Gesch d. Nürnberger Fastnachtspiels, Leipz. Diss., 1899.
Clément Marot, Oeuvres. La Haye 1731. 6 vol. in 12⁰.
Martial d'Auvergne, Les arrêts d'amours, Amsterdam 1731.
M. M. Mayer, Des alten Nürnbergs Sitten u. Gebräuche in Freud u Leid. 1. Abt.: Das Schembartbuch. 1 Heft, Nürnb 1831; 2. Abt., Heft 1, Nürnb. 1835.
John Meier, Bergreihen, Halle 1892 (Braune, Neudrucke 99—100).
K. Meyer, Meister Altswert, Einbeck 1889
Fr. L. Mittler, Deutsche Volkslieder², Frankf. 1865.
A. de Montaiglon, L'amant rendu cordelier, Paris 1881.
A. G. Ott, Etude sur les couleurs en vieux français, Paris 1899.
Gaston Paris, Chansons du XVe siècle, Paris 1875.
Gaston Raynaud, Rondeaux et autres poésies du XVe siècle, Paris 1889.

E. L. Rochholz, Deutscher Glaube u. Brauch, 2 Bde. Berl. 1867.
Gust. Roethe, Niederrheinische Minnekatechese (Festschrift, dem hans. Geschichtsverein u. d. Verein f. niederd. Sprachforschung dargebracht zu ihrer Jahresversamml. in Göttingen 1900, 161 ff.).
E. Rolland. Recueil de chansons populaires, Tome 1, Paris 1883; Tome 2, Paris 1886.
B. de Roquefort, De l'état de la poésie franç. dans les XII[e] et XIII[e] siècles, Paris 1815.
A. Roßbach, Untersuchungen über die römische Ehe, Stuttg. 1853.
Maurice Roy, Oeuvres de Christine de Pisan, Tome 1—3, Paris 1886-96.
Oskar Schade, Bergreihen, Weimar 1854.
O. Schade, Klopfan, ein Beitrag zur Gesch. d. Neujahrsfeier (S. A. aus d. Weim. Jb. 2, Hannover 1855, 32 ff.).
M. Schasler, Die Farbenwelt. 1. Abt., Berl. 1883 (Virchow u. Holtzendorff, Samml. gemeinverständl. wissenschaftl. Vortr., 18. Serie, Heft 409. 410.); 2. Abt., Berl. 1883 (ebenda, 18. Serie, Heft 415).
Ant. E Schönbach, Altdeutsche Predigten 1—3, Graz 1886-91.
Alw. Schultz, Deutsches Leben im 14. u. 15. Jh., Große Ausgabe, Wien 1892.
Ders., Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger[2], 2 Bde, Leipz. 1889.
Gust. A. Seyler, Gesch. d. Heraldik, Nürnb. 1885-89. (J. Siebmachers Wappenbuch, Bd. A).
K. Stejskal, Hadamars von Laber Jagd, Wien 1880.
W. Wackernagel, Altdeutsche Predigten u. Gebete, Basel 1876.
Ders., Altfranzösische Lieder und Leiche, Basel 1846.
Camillus Wendeler, De praeambulis eorumque historia in Germania, Halis Saxonum 1870.
Joh Eduard Willms, Eine Untersuchung über den Gebrauch der Farbenbezeichnungen in der Poesie Altenglands, Diss., Münster 1902.
Des Knaben Wunderhorn, Bd 1-3, Heidelb. 1806-8; Bd 4 nach A ch. v. Arnims handschriftl. Nachlaß herausg. v. L. Erk, 1854.
O. Zingerle, Sterzinger Spiele, 2 Bde, Wien 1886 (Wiener Neudrucke 9. 11).

Die ältere Spielredaktion (K. 103).

Die ältere der beiden uns erhaltenen Spielredaktionen ist, unter der Überschrift Dy Syben varb, überliefert im cgm 714.4° (= M)[1]), bll. 478^a—484^a, und nach dieser Hs. gedruckt bei Keller, Fastnachtspiele (= fsp.) als nr. 103 (= K. 103). Keller gibt fsp. 3,1373—82 eine Beschreibung der ganzen Hs., die aber unter vielerlei Fehlern leidet. Einzelne Laute und ganze Wortformen sind unrichtig oder ungenau wiedergegeben, Blattziffern falsch bezeichnet[2]), ja ganze Zeilen ausgelassen[3]). Es würde indessen zu weit führen, hier alle Irrtümer und Versehen der Reihe nach aufzuzählen. Statt dessen will ich aus eigener Beobachtung folgendes über die Anlage der Hs. hinzufügen.

Bezeichnung der Hs.

Noch kein einziger Benutzer von M scheint bisher gesehen zu haben, daß die Hs. in Abständen von je 12 bll., jedesmal auf dem linken Blatte in der unteren rechten Ecke, in beinahe undurchbrochener alphabetischer Reihenfolge eine Doppelreihe von Kustoden enthält[4]), die höchstwahrscheinlich einer und

Kustoden im cgm. 714.

---

1) So bezeichnet diesen Codex bereits Keller, fsp. 3,1373. Ihm folgt V. Michels, Studien über d. ältesten deutschen Fastnachtsp., Straßb. 1896, XI. Ich habe M hier in Königsberg selber eingesehen und, soweit es nötig war, foliationiert.

2) So stehen die beiden als auf bl. 74 befindlich angegebenen Zeilen von nr. 13 in der That bl. 64^a, während der wirkliche bl. 74^a stehende Schluß des Gedichtes vollständig anders lautet.

3) So fehlen bei nr. 44 die pestilenz die 4 Schlußzeilen, während die 4 vorletzten als Schluß abgedruckt sind. Keller hat übrigens M wie alle Münchener Hss., die er benutzte, nicht selber gesehen, sondern abschreiben lassen. Vgl. fsp. 3,1382.

4) Es findet sich der Buchstabe d, freilich durch Rasur fast entfernt, aber noch deutlich erkennbar, bl. 12^b, der Buchstabe a bl. 24^b, c (36^b), b (48^b), e (60^b) und so richtig weiter bis zum p, das scheinbar erst bl. 181^b, also ein bl. zu spät, gesetzt ist. Der Grund ist, daß die alte Foliierung der Hs. fälschlicherweise nach bl. 176 gleich 178 folgen läßt, sodaß sich nun alle Kustoden scheinbar um ein bl. vorwärts verschieben. Übrigens hat der Foliator seinen Fehler entdeckt und nach bl. 209 ein bl. unfoliiert gelassen, das von neuerer Hand die Bezeichnung: 209^a trägt. So steht der Kustos s wieder richtig bl. 216^b, t bl. 228^b, v bl. 240^b, x bl. 252^b, y bl. 264^b, z bl. 288^b.

Bei bl. 289 beginnt der zweite Teil der Hs. Merkwürdigerweise fehlt hier der Kustos a. Der Buchstabe b findet sich richtig bl. 300^b, c bl. 312^b,

derselben Hand des 15. Jh.s angehören und durch den Umstand, daß sie zweimal vorhanden sind, einen sicheren Beweis dafür liefern, daß man bereits in jener Zeit unsere Hs. als aus zwei Teilen bestehend ansah. Die Lagen des ersten Teiles sind beim Einbinden der Hs. in Unordnung geraten. Das Register von M, aus dem 15. Jh. stammend, gibt auf Vorsetzblatt 1ᵃ die Reihenfolge der Spruchgedichte noch richtig der Kustodierung gemäß; nur daß die Lage d, das plümleingertlein enthaltend, bereits an den Anfang gestellt ist.

Im zweiten Teile der Hs. muß es Wunder nehmen, daß die Kustoden a, k, l fehlen. Sind hier mehrere Lagen bereits im 15. Jh. verloren gegangen oder in eine andere Sammelhs. hineingeraten? Denn sonst müßte das ziemlich gleichzeitige Register ja mindestens einige Titel überliefern. Oder sollten nur Nachlässigkeiten des Kustodenschreibers vorliegen?

Das Register der Hs.

Es erübrigt noch, mit wenigen Worten auf die Einteilung einzugehen, die Michels 109 f. von unserer Hs. annimmt. Es heißt da wörtlich: 'M (jetzt in einem neuen Einband) besteht aus drei [von mir gesperrt!] älteren Partieen 1—284, 289—384ᵇ, 385—490. Die Stücke der letzten Partie heissen im Register (nicht Schnepper[1)], wie Keller S. 1381 angiebt, auch nicht vasnachtspiele Schnepers, S. 1082, sondern kurzweg) Schnepers'. Irgend eine Begründung dieser Ansicht sucht man in dem Buche vergeblich. Vermutlich hat den Autor seine, meines Erachtens verfehlte, Auffassung der Registerüberschrift Vasnacht Spil Schnepers zu der Annahme dreier älterer Partieen veranlaßt. Michels bezieht nämlich, wie dies bereits Roth bei Graeter, Idunna und Hermode 1814, Litterar. Beil. nr. 5. 6 gethan hat, S. 120 die Überschrift Vasnacht Spil auf 'die erste Hälfte der Spiele', die Überschrift Schnepers auf 'die zweite', d. h. er nimmt, 'zugegeben dass Schneperer eine Bezeichnung Rosenplüts ist', an, daß M sämtliche der Bezeichnung Schnepers folgenden Stücke für Rosenplütisch, die vorhergehenden aber für Nichtrosenplütisch

---

u. s. f. in Abständen von je 12 bll. die Kustoden d, e, f, g, h, i, m, n, o, p, q, r. Der Kustos s steht scheinbar wieder ein bl. zu spät, nämlich bl. 469ᵇ, desgl. t auf bl. 481ᵇ. Auch hier ist falsche Foliierung der Grund. Auf bl. 467 folgt bl. 469, 470 u. s. w.

1) Welche Verwirrung dies Wort angerichtet hat, mag daraus ersehen werden, daß, trotzdem Camillus Wendeler, De praeambulis eorumque historia in Germania, Halis Saxonum 1870, es bereits richtig mit Rosenplüt in Verbindung gebracht hat, noch bei Goedeke, Grundriß I² (1884), 304.329 die Priameln von dem plötzlichen Abschnappen als Schnepper erklärt werden, u. daß sich noch bei Koberstein, Grundriß I⁶ (1884), § 161[55)] (von K. Bartsch) die Notiz findet: 'Andere [sc. Fastnachtspiele] von Rosenblüt enthält die Münchener Hs. mit der Bezeichnung schneper. vgl. hierüber Keller, aaO. 3, 1081 ff.'

hielt. Nach meinem Dafürhalten sind die Worte Vasnacht Spil Schnepers nur im Zusammenhang zu fassen, und bereits das 15. Jh. hat, wie ja die Kustoden lehren, den zweiten Teil der Hs., von bl. 289 an, als Einheit betrachtet. Man hat schon damals sämtliche in M enthaltenen Fastnachtspiele als Rosenplütsches[1]) Gut aufgefaßt wissen wollen; ein Beweis, in welch hohem Ansehen dieser Dichter stand.

So hat denn auch Rud. Marggraff[2]) bereits im Jahre 1840 sämtliche in M befindlichen 50 Stücke (nr. 116 einschließlich!) als Rosenplütisch bezeichnet. Ebenso hat Wendeler, aaO. 28[1)], der Registerüberschrift folgend, in nicht mißzuverstehenden Worten sämtliche in M 'a fol. 289 usque ad codicis finem' enthaltenen Spiele dem Rosenplüt zugeschrieben[3]) und dieses Urteil in seinen Studien über Hans Rosenplüt II[19)] (= J. M. Wagner, Archiv für d. Gesch. deutscher Spr. u. Dichtung 1, Wien 1874, 424 f.) wiederholt. Auch er faßt also die Überschrift Vasnacht Spil Schnepers als eng zusammengehörig und zwar im Genitivverhältnisse zu einander stehend auf. Seine Meinung teilt Emil Haueis[4]) und Wilh. Uhl in seiner Besprechung des Michels'schen Buches im Anz. 24 (1898), 70. Übrigens trägt der neue Einband von M (über den früheren s. Keller 3, 1374.) auf dem Rücken den Aufdruck: Gereimte Sprüche und Schwänke. || Fassnacht-Spiele || von || Hans Rosenplut. || Auch nach dieser Aufschrift gehören sämtliche Fastnachtspiele der Hs. dem Rosenplüt.

Daß dies nicht der Fall ist, hat Michels in seiner verdienstvollen Arbeit nachgewiesen; aber das scheint mir unzweifelhaft, daß der Schreiber des Registers von M durch die Überschrift Vassnacht Spil Schnepers alle in der Hs. enthaltenen 49 Spiele als Fastnachtspiele des Schnepperers hat bezeichnen wollen[5]).

Wir kommen nun zu unserm Spiele von den sieben Farben (K. 103), das von derselben Hand des 15. Jh.s wie die Stücke — Überlieferung von K. 103.

1) Der Name des Dichters ist 'Rosenplüt' anzusetzen, vgl. Michels 123 ff. Trotzdem liest man jetzt in Georg Baesecke, Das Glückhafft Schiff, Halle 1901 (= Braune, Neudr. nr. 182), XXIII wieder: Hans Rosenpluot.

2) Rud. Marggraff, Kaiser Maximilian I. und Albrecht Dürer in Nürnberg. Nürnb. 1840, 29, Anm.

3) Wie Michels 120 zu der Ansicht kam, Wendeler (S. 29 Anm.) teile nur eine Partie der Spiele dem Rosenplüt zu, ist mir unverständlich.

4) E. Haueis, Das deutsche Fasnachtspiel im 15. Jh. (Progr. d. Realgymnasiums zu Baden bei Wien, 1874), 6[1)].

5) Das erst in späterer Zeit eingetragene Spiel, das Keller mit dem Titel die Narren als nr. 116 hat abdrucken lassen, kommt selbstverständlich nicht mit in Betracht.

der Umgebung[1]) auf bll. 478^{a}—484^{a} (nach der alten Foliierung, die zur Vermeidung von Verwirrungen beibehalten ist, in Wirklichkeit auf bll. 476^{a}—482^{a}; s. o. 1[2]) aufgezeichnet ist.

Schreibung des cgm. 714.

Was zunächst die Schreibung der Hs. angeht, so herrscht in ihr große Willkür und Ungleichmäßigkeit. Y ist sehr beliebt neben häufigem i, ay findet sich überwiegend neben seltenerem ai, ey neben ei, aw fast ausnahmslos neben ganz seltenem au; nur der Diphthong eu ist konsequent durch ew gegeben.

Im Konsonantismus begegnet teilweise die gleiche Gesetzlosigkeit. F wechselt mit v und u (letzteres zwischen Vokalen); f wird vor Konsonanten und im Auslaute bevorzugt, v vor Vokalen. Die Spirans s wird bald durch s, bald durch ss, bald durch sz bezeichnet, und zwar im Anlaute stets durch einfaches s, zwischen Vokalen stets durch ss. Im Auslaute überwiegt einfaches s; daneben findet sich aber sz und einmal (fsp. 780,$_{29}$) ss. Vor t steht meist einfaches s, aber auch sz.

Für die Aussprache ohne Belang ist ebenso wie die bezeichnete Willkür im Ausdrucke der einzelnen Laute die Schreibung der Doppelkonsonanten. Sehr beliebt sind ff und ck neben f und k; mm (fsp. 781,$_{8}$) wechselt mit m (775,$_{30}$), dt mit d und t (grundt 779,$_{34}$; grund 775,$_{14}$. 778,$_{6}$. kundt 779,$_{35}$; kunt 778,$_{5}$), tt mit t (brintt 775,$_{24}$; brinnt 775,$_{18}$. geueltt 780,$_{13}$; geuellt 780,$_{29}$). Cz findet sich sehr häufig für z, ll für l, gk für k.

Im Versinnern wechseln große Anfangsbuchstaben ohne jede Regelmäßigkeit mit kleinen. Besonders bezeichnend ist fsp. 777,$_{17}$: Tragen in Jamer vnd In layt und 778,$_{33}$: ver Jach (= veriach). Das Wort minne ist viermal mit großem Anfangsbuchstaben geschrieben (als Personifikation?), sonst mit kleinem. Eine Interpunktion im modernen Sinne kennt M selbstverständlich nicht. Nur ganz vereinzelt finden sich die bekannten Satztonzeichen, schräge Striche zur Trennung gleichartiger Satzteile (Grün / Rot / Schwarcz / Blab / vnd Weisz: fsp. 774,$_{9}$).

Kellers Abdruck des Spieles K. 103.

Eine Kollation der Hs. ergibt auch für unser Spiel das Resultat, das Michels 110 in die Worte kleidet: 'Der Abdruck der Stücke aus M, in fürchterlich 'normalisierter' Orthographie, ist überaus liederlich und von Fehlern wimmelnd. Für grammatische und orthographische Forschungen sind daher die Fastnachtspiele in Kellers Ausgabe absolut unbrauchbar.' Das cz der Hs. löst Keller gewöhnlich in z auf; vgl. dagegen geletzet: gesetzet fsp. 778,$_{11}$ f. (Hs. geleczet: geseczet), und lützel 779,$_{26}$ (Hs. lüczel). Das sz der Hs. läßt er gewöhnlich

---

1) Ich bin infolge erneuten Studiums der Hs. zu der Überzeugung gekommen, daß bll. 289—490 von einem Schreiber herrühren. Ebenso urteilt schon H. Schletter in Naumann's Serapeum 1841, 357. Vgl. Keller 3, 1374.

bestehen; vgl. dagegen los 779,$_{20}$, rums 775,$_{31}$, laster 777,$_{29}$, lesterer 778,$_{19}$, wo M gleichfalls überall sz hat. Andererseits wird aber ein hasz der Hs. in fsp. 779,$_{28}$ und ein has in fsp. 780,$_{34}$ ruhig neben einander beibehalten. Gk wird stets in k vereinfacht; dagegen findet sich 779,$_{30}$ gk beibehalten. geuellt (775,$_{5}$) und geueltt (780,$_{13}$) der Hs. wird bei Keller beides zu gevellt, brinnt (775,$_{18}$) und brintt (775,$_{24}$) dagegen zu brint. Das gleiche nyemant verändert sich 778,$_{28}$ zu niemand, 778,$_{33}$ und 779,$_{33}$ zu niemant. Das valschayt von M wird fsp. 776,$_{31}$ zu valschhait, ynnigklich erscheint 775,$_{25}$ als inniklichen und stört durch diese gefälschte Verlängerung das Metrum, willn wird fsp. 775,$_{31}$ in willen geändert. Das sind für ein Spiel von 247 Zeilen Ungleichheiten und Ungenauigkeiten genug.

Vor dem Eintreten in die Einzeluntersuchung möge hier die Inhaltsangabe von K. 103 vorangeschickt sein. Nach der üblichen Rede des Einschreiers[1]), welcher die Zuhörer um ein geneigtes Ohr für die Darbietungen seiner Truppe ersucht, ihnen die einzelnen Spieler vorstellt und deren Rollen in aller Kürze entwickelt, tritt der grün gekleidete Jüngling vor und erklärt seine Farbe als die Farbe der Freiheit von lieb und minne. Noch nie habe ihn ein Frauenherz bezwungen. Daher trage er mit Recht ein grünes Gewand. Seinen Worten widerspricht Frau Sunnreich (über diesen Namen wird später gehandelt werden) und hebt hervor, daß mancher mit grün peklait ist und dennoch von herzenlieb grosz lait hat (775,$_{6}$ f.). Infolgedessen kann sie die grüne Farbe „nicht zu viel" loben. Der rot gewandete Geselle gibt (fsp. 775,$_{11-20}$) die Bedeutsamkeit seiner Farbe dahin an, daß sie die Inbrunst seiner Liebe zu zeigen bestimmt sei[2]). Er findet aber ebensowenig wie sein Vorgänger Gnade vor den Augen der gestrengen Frau Sunnreich. Sie weiß gar manchen tumen Mann, dem die Liebe noch nie kalt oder heiß gemacht hat[3]) und der dennoch nur durch rums willen rot anträgt, — K. 103, Inhaltsangabe.

das man main, im won minne pei,
wie wol er ist an minne frei (775,$_{32}$ f.).

---

1) Diese einführenden Worte tragen in unserm Spiele wie in vielen anderen keine Überschrift. Die sie sprechende Person wird bald Einschreier (Keller nr. 69, 112, 120), bald Auszschreier (nr. 81, 82), Exclamator (nr. 107), bald Vorlaufer (nr. 10, 56), Vorläufel (nr. 54, 57), Precursor (nr. 61, 64), bald Herolt (nr. 60, 63, 78, 96) genannt.

2) Holland will 775,$_{13}$ enzund statt erzund lesen. Aber die Quelle von K. 103, die später behandelt werden wird, bietet in 2 Hss. (P_7 u. R) gleichfalls erzund. Vgl. auch erczundt bei O. Zingerle, Sterzinger Spiele, 1. Bändchen, Wien 1886, nr. XIV v. 126 und Lexer I, 707.

3) fsp. 775,$_{27}$ ist augenscheinlich verderbt. Der Besserungsvorschlag Kellers, der 775,$_{29}$ ein nicht einschieben will, ergibt im Zusammenhang einen wenig

Darum kann sie auch die rote Farbe nicht loben. Nun tritt der Spieler im blauen Kleide hervor und erklärt Blau als die Farbe der stetigkeit. Daran knüpft er die Mahnung, jeder Liebende solle, wenn er der minne nicht laiden wolle, sich in Stetigkeit kleiden.

'So wirt sein herz mutes frei' (776,10).[1]

Er selber habe sich in Blau gekleidet, weil herz, mut, gedanken und sin der Minne unterthan seien. In ihrer Antwort spricht sich Frau Sunnreich zwar anerkennend über den guten sit der blauen Farbe aus. Stetigkeit in der Liebe sei eine löbliche Tugend. Indessen nur zu oft stecke unter dem blauen Rocke ein unstetes Herz. Die Minne werde damit oft betrogen. Stetigkeit verbinde sich ihr erst, wenn der Mann, der die blaue Farbe trage, die Minne in rechter Weise „hüte." (vgl. fsp. 767,5).[2] Auch die blaue Farbe könne sie daher nicht preisen.[3])

Besser ergeht es dem schwarz gekleideten Jünglinge, der seinen Zuhörern erzählt, wie seine Geliebte, an die er Gut, Ehre und treuen Dienst gesetzt habe, ihm dennoch abtrünnig geworden sei und ihre Gunst einem Unwürdigen zugewandt habe.[4]) Darüber müsse er trauern und künftig schwarzen orden tragen. Frau Sunnreich verwünscht alle Weiber, die solche Schande auf sich laden.

Man sol sie zum pan
Verkünden und verachten (777,33 f).

Ja, sie würde es nicht beklagen, wenn sie dafür geschlagen würden, damit jedermann ihr Laster erkenne. Der schwarzen Farbe preis und eer aber lebt sie on widerkeer.

---

glücklichen Sinn und verlängert zudem den an sich bereits übermäßig langen Vers noch um eine Silbe. Die Quelle von K. 103 bietet nun in einer Hs. die Lesart: Den von liebe kalt noch heisz | von wiben selten ist geschehen. Darnach möchte ich 775,27 lesen: Dem von liebe kalt noch heisz. Alles übrige bleibt unverändert.

1) Holland bei Keller 3,1525 will unmuotes lesen; ich wüßte keinen Grund zur Änderung; mutes frei = unbekümmert, sorglos paßt ja vortrefflich in den Zusammenhang. vgl. fsp. 228,1 und Pal. Germ. 393, bl. 24b:

Und laust in sin, wer er sy
Und werdent wider mütes fry.

2) Ein Hieb auf die Treulosigkeit der Männer. Dieser Ton klingt häufig in den Fastnachtspielen an. Allerdings werden meist weniger zarte Ausdrücke gewählt, wie z. B. das nachtfutter austragen und ähnliche.

3) Mit Zeile 777,1 weiß ich nichts anzufangen. Ist statt Rot etwa Plab zu lesen?

Zu on endes zil vgl. Zingerle, Sterz. Sp. 1,255 Z. 256.

4) Vermutlich hat der Verfasser von K. 103 die Reihenfolge der Farben, wie er sie in seiner Vorlage fand, absichtlich geändert und die schwarze Farbe vor die weiße gesetzt, um nach dem Hiebe, den er soeben gegen die Männer gerichtet hat, das zarte Geschlecht auch nicht ganz leer ausgehen zu lassen. Vgl. fsp. 767,1 ff.

Der weiß gekleidete Jüngling erklärt nunmehr die Bedeutung seiner Farbe:

Weisz pedeutet guten wan (778,7),

den ihm die Minne „aufgethan" hat. Durch seine Worte gerät Frau Sunnreich in die größte Erregung. Leider bedeuteten die weißen Kleider meistens nur:

das mancher gicht von gutem wan,
der der minne noch ist an. (778,16 f).

Wer sich mit Recht Liebeshoffnung machen dürfe, thue besser daran, sein Glück verschwiegen in sich zu tragen, allenfalls es einem vertrauten Freunde kund zu thun, wie das früher geschehen sei. Jetzt aber posaune man, was geheim sein sollte, so laut als möglich öffentlich aus, lüge sogar noch viermal soviel hinzu als der Wahrheit entspreche. Diese Farbe wolle sie daher allezeit verabscheuen.

Als Vorletzter tritt der Spieler im gelben Kleide auf den Plan und preist seine Farbe als der minne solt und reich als das minniklich golt. Gelb verkünde, daß die Geliebte den letzten Wunsch gewährt habe und er nun aller Pein los und ledig sein solle. Frau Sunnreich hat für diese Farbe natürlich erst recht kein gutes Wort übrig. Gelb sei eine widerwärtige Farbe, die keinem Manne zieme und deren Beschaffenheit sie hasse. Wenn das minnigliche Weib ihren zarten, stolzen Leib ihrem Diener zu eigen gebe, so dürfe er[1]) das niemandem zeigen. Vielmehr solle er es in seines Herzens Grund versenken, damit es niemand erfahre. Wenn ihnen das Rad des Glückes[2]) nach Wunsche laufe, so solle er seine Freude still für sich behalten. Jetzt aber sei es üblich, alles an die große Glocke zu hängen und womöglich mit dem Erfolge großthuerisch zu prahlen. Darum gefalle ihr die Farbe nicht mit irem schal und werde von ihr um dieser Beschaffenheit willen gemieden.

Zuletzt erklärt der braun gewandete Jüngling seine Farbe als der Minne pant (780,17), d. h. Gebundenheit in Minne[3]), und der Minne pot (780,19), d. h. den Verkündiger, Anzeiger der Minne. Durch seine Kleidung thue er kund, daß die Liebe sein Herz in Fesseln geschlagen und so verwundet habe, daß es nun ohne ihre Hilfe nicht mehr frei werden könne.[4]) Der Frau Sunnreich gefällt die braune Farbe außerordentlich:

1) Nach sämtlichen Fassungen der Quelle von K. 103 ist mit Holland (Keller 3, 1525) in Hſ. 779,33 er statt ir zu lesen.

2) Vgl. W. Wackernagel, das Glücksrad und die Kugel des Glücks (= Haupt 6 (1848), 134 ff; oder Kl. Schr. 1, Leipzig 1872, 241 ff; s. besonders 254 f.).

3) K. Weinhold, die deutschen Frauen in dem Mittelalter 2^3, Wien 1897, 257.

4) Das sey (780,21), das die Hſ. freilich klar und deutlich gibt, muß

Braun ist ain wat[1]) minncleich
Und zimpt wol zu tragen sicherleich
Baiden, man und auch frauen (780,30 ff.).

Aber ihr Symbol haßt sie. Das Zurschautragen der Liebe sei gar ain tummer sit (781,8), ganz besonders widerlich, wenn der Prahler womöglich Nichtvorhandenes vorspiegele. Damit legt sie die Sache nieder (781,12), und der Ausschreier beendet das Spiel mit der Aufforderung an die lieben geselln, nun aufzupfeifen[2]), da sie nicht länger auf disem plan bleiben wollten und er eine andere Kurzweil erdacht habe, mit den wolgemuten herzen (781,21) lustig zu sein und fröhlich zu scherzen.

Die Quelle von K. 103 (Spr.). Soweit die Inhaltsangabe. Sie ergibt, daß hier ein Stoff als Fastnachtspiel[3]) verarbeitet ist, der auffällig weit abliegt von den sonst üblichen Themen dieser Stücke. Während in den meisten übrigen Spielen, Di Ploben Farb Vasnacht (Keller nr. 93), die von einem gleichartigen Motiv wie K. 103 ausgeht[4]), nicht ausgenommen, die Zote und der Dreck herrscht und der Verfasser sich mit gewohnheitsmässigem Behagen und erschrecklich wenig Witz im Schmutz herumwälzt,[5]) fehlt in K. 103 jedes anstößige Wort. Es ist wie ein verlorner Nachhall aus der früheren höfischen Zeit.[6]) So werden wir von selbst zu der Frage geführt: Woher ist der Verfasser von K. 103 zu diesem für ein Fastnachtspiel so wunderbar anmutenden Stoffe

---

dennoch mit Keller als Zusatz des Schreibers gestrichen werden. Ebenso findet sich (777,33) in M nach man rot durchstrichenes keinem, (778,15) nach das rot durchstrichenes wei; hier erkennt man freilich beide Male das Abirren des Auges als Ursache des falschen Abschreibens. In fsp. 779,36 ist das würd nachträglich auf den Rand der Hs. geschrieben. In 780,2 steht zwischen gieng und eben rot durchstrichenes gern. Das was von 780,10 ist in M über der Zeile nachgetragen, das nit (781,11) findet sich in roter Tinte unterhalb der Zeile.

1) Holland will var (in K. 103 heißt es aber stets varb!) verbessern, vielleicht im Hinblick auf fsp. 779,24. Dazu liegt absolut kein Grund vor.

2) Sicherlich zum Tanze; doch darüber später.

3) Der Beweis dafür, daß K. 103 ein Fastnachtspiel sein will, findet sich im Stücke selber, nämlich fsp. 781,17 f:

Der varb siten ain ieclich man
Wol vernumen hat zu der vasnacht.

4) Vgl. fsp. 729,33. Michels geht meines Dafürhaltens zu weit, wenn er S. 207 das zufällige Vorhandensein von 14 blauen Kostümen oder in der Makücken Pusz Vasnacht (Keller nr. 92) das zufällige Vorhandensein von Pilger- oder Büßerkostümen als Veranlassung der Stücke hinstellt. Viel wahrscheinlicher ist mir, daß der Zug zur Satire (freilich einer für unseren Geschmack unflätigen Satire) auf damalige aktuelle Sitten und Geschehnisse die Spiele veranlaßt hat. Daß der Verfasser dabei altes Versmaterial benutzt, ist nichts Außergewöhnliches. Die einzelnen Stücke wurden „zerspielt." S. Michels 184.

5) Gust. Roethe, Rosenplüt (ADB 29 (1889), 226).

6) Holland, Gesch. d. altd. Dichtk. in B., 647.

gekommen, d. h. welche Quelle hat ihm zur Benutzung vorgelegen? Und da eine Beurteilung des Spieles überhaupt: seiner Verfasserschaft, des Entstehungsortes und der Entstehungszeit von der Quellenforschung aus erst die richtige Beleuchtung empfängt, werden wir uns jetzt zunächst mit der Vorlage von K. 103, und dann mit dem Verhältnis von K. 103 zu dieser seiner Vorlage zu beschäftigen haben.

Das Verdienst, die Quelle von K. 103 zuerst aufgedeckt zu haben, gebührt Karl Bartsch.[1]) Er hat als solche richtig das Spruchgedicht (= Spr.) erkannt, das im Liederbuche der Hätzlerin unter dem Titel Von vszlegung der sechs varb abgedruckt ist.[2]) Während aber Bartsch nur zwei Fassungen dieses Spruchgedichtes kennt,[3]) und auch Geuther in seinen bekannten Studien[4]) nur 10 Hss. aufführt, in denen es sich finden soll, von denen aber cgm 713 infolge groben Versehens Geuthers wegfällt,[5]) sind mir folgende 14 Hss. bekannt, in denen Spr. aufgezeichnet ist:

1. F = Würzburger Hs. d. k. Universitätsbibl. zu München,[6]) geschrieben um die Mitte d. 14. Jh.s; vgl. W. Grimm, Vridankes Bescheidenheit 1834, S. VI. MSH. 4 (1838), 901. Lachmann, Walther [6]1891, S. VIII. Karl Schorbach, Studien Die 14 Hss. des Spr.es.

1) S. Bartsch, Kleine Mitteilungen, in Pf. Germ. 8 (1863). Darin S. 38—41: Das Spiel von den sieben Farben, im Wesentlichen eine Gegenüberstellung der sich entsprechenden Zeilen des Spruchgedichtes und des Fastnachtspieles enthaltend.

2) K. Haltaus, Liederb. d. Clara Hätzlerin, Quedlinb. u. Leipz. 1840, II, nr. 21.

3) Die im Liedersaal 1, 153 ff. u. die bei Christoph Heinr. Myller, Samml. deutscher Ged. aus d. 12, 13. u. 14. Jh., Bd. 3, Berlin o. J., S. XXVI—XXVIII abgedruckte.

4) Karl G., Studien zum Liederb. der Clara Hätzlerin, Halle a. S. 1899,34 f.

5) Das in cgm 713, bll. 99—110 stehende Gedicht, dessen Abschrift ich der Liebenswürdigkeit des Herrn cand. phil. Karl Wagner, z. Z. in München verdanke, repräsentiert vielmehr eine neue, freilich stark verderbte, lückenhafte Fassung der allegor. Dichtung d. 14. Jh.s, die unter dem Titel die Schule der Minne im Liedersaal 3, nr. 251, ohne Titel im Frankf. Archiv f. ältere deutsche Litteratur u. Gesch. 3 (1815), 297 ff. und in mnd.er Bearbeitung durch Wilh. Seelmann im Nd. Jb. 8 (1883), 73 ff. abgedruckt ist. Inhaltsangabe bei Uhland, Volkslieder[3] mit Einl. von Herm. Fischer, Stuttg. bei Cotta, Bd. 3,284 f. Daß G. sich ein so grobes Versehen zu schulden kommen läßt, obgleich er cgm 713 vor sich gehabt hat (vgl. 31[10]), spricht ebensowenig für besondere Sorgfalt seiner Arbeit, als wenn er 34[5]) auf das Archiv d. histor. Ver. f. Unterfranken und Aschaffenburg 11, Würzb. 1851,67 ff verweist, während nur der Aufsatz von Ant. Ruland, die Würzburger Hs. ꝛc. gemeint sein kann, der in dem zitierten Archiv, Heft 2 u. 3, S. 1—66 steht.

6) Um keine Verwirrungen anzurichten, behalte ich bei den von Geuther aufgeführten Hss. die von ihm 47 ff. gewählten Abkürzungen bei.

über das deutsche Volksbuch Lucidarius, Straßburg 1894 (=QF74), 22. Archiv f. hessische Gesch. u. Altertumskunde. Neue Folge 3, Heft 1, Darmstadt 1900, 4.[1])

In dieser Hs. unser Spr. bll. 167—168ᵇ unter der Überschrift: hie hebt sich die rede an von den sechs varwen. Einige Lesarten des Würzb. Cod. gibt Hätzl. S. XLV f.

2. m = die „Möserschen Bruchstücke“ einer niederdeutschen Liederhs. (3 Doppelbll. in Quart aus d. 14. Jh.), jetzt in der Königl. Bibl. zu Berlin als ms. Germ. 4. 795.[2]) Darin Spr. bruchstückweise bl. 4ᵃ·ᵇ, abgedruckt bei F. H. von der Hagen u. J. G. Büsching, Litterar. Grundriß z. Gesch. d. deutschen Poesie, Berl. 1812, 318 f.

3. Li = Liedersaalkodex, seit Laßbergs Tode in d. Fürstl. Fürstenbergischen Hofbibl. (Nach der alten Laßb. Signierung nr. 177, bei Barack, Die Hss. d. Fürstl. Fürstenberg. Hofbibl., Tüb. 1865, nr. 104). Uhland, Volkslieder ³4, 237²²⁵⁾ setzt Li in das Jahr 1371. Das ist das Jahr, in dem das Gedicht Liedersaal 3, 458 ff. verfaßt sein will (vgl. besonders Z. 167 ff.). Auch Barack weist Li mit Bestimmtheit dem 14. Jh. zu. Ihm folgt Franz Muncker, Laßberg (= ADB 17, 781). Der gegenwärtige Fürstl. Fürstenbergische Bibliotheksdirektor Dr. Tumbült antwortete mir auf eine Anfrage, daß auch er Li noch ins 14. Jahrhundert setzen möchte, daß die Hs. aber event. „auch etwas später sein“ könne. Unser Spr. darin bll. 18ᵃ—19ᵃ, abgedruckt im Liedersaal 1, 153 ff.

4. S = Straßburger Hs. A 94 (14.—15. Jh.), gehörte der ehemaligen Johanniterbibl. Vgl. Graff, Diutiska 1, 1826, 314, wo auch der Inhalt von S gegeben ist. Darin Spr. bll. 20—22 unter dem Titel: dis ist von den sehs varwen, gedruckt bei Myller 3, S. XXVI ff.[3])

5. W = Wolfenbüttler Hs., Papier, Anfang d. 15. Jh.s (Alte Signatur: 16. 17. Aug. 4ᵗᵒ.), jetzt noch 115 bll. Beschreibung d. Hs. bei K. H. Hermes in v. d. Hagen's Germ. 7,₃₂₁ ff. und bei Otto v. Heinemann, Die Hss. d. herzogl. Bibl. zu Wolfenbüttel, 2. Abteilung, 4 (Des ganzen Werkes 7. Bd.), Wolfenb. 1900, Hs. 3088.

Darin Spr. bll. 81—83 unter dem Titel: Von den VII

---

1) Woher Geuther 34 F ins „14. Jh. Ende“ setzt, weiß ich nicht.

2) Vgl. MSF ⁴1888, S. VII.

3) Vgl. v. d. Hagen, Grundriß 317 u. Hermes in v. d. Hagens Germ. 7, 322.

varwen unvollständig, nur bis Myller Z. 196 reichend.[1]) Es fehlen also im Vergleiche mit der Myllerschen Fassung nicht, wie Hermes 322 bemerkt, 34, sondern nur 28 Zeilen und zwar die Schlußverse.

6. K = Hs. 408 der Großherzogl. Hof- u. Landesbibl. zu Karlsruhe, geschrieben im Anfange d. 15. Jh.s, wie ich einer Mitteilung der Bibliotheksverwaltung entnehme, (vgl. Keller, Verz. altdeutscher Hss., ed. E. Sievers, Tüb. 1890, wo unter nr. 2 unser Cod. fälschlich als „Karlsr. Hofbibl. N. 481“ aufgeführt wird; dazu Max Herrmann im Anz. 36 (1892), 10). In dieser Hs. Spr. bll. 9^b—10 unter dem Titel: die sehs varbe (So die Vorschrift für den Miniator, der die sehs varb in Rot ausgeführt hat).[2])

7. P_7 = Pal. Germ. 393, Papier, 15. Jh.[3]); vgl. F. Adelung, Fortgesetzte Nachrichten, Königsberg 1799, 308; Karl Bartsch, Die altd. Hss. der Universitätsbibl. in Heidelberg, Heidelb. 1887, 128. Spr. bll. 65^a—68^b unter der Überschrift: von den süben farben.

8. L_2 = Ms. Add. 24946, (15. Jh.), des Britischen Museums zu London.[4]) vgl. Jakob Baechtold, Deutsche Hss. aus dem Britischen Mus. in Auszügen, Schaffhausen 1873, 72 ff. (besonders 109), und H. L. D. Ward, Catalogue of Romances, Volume 1, London 1883, 833, nr. 14. Spr. bll. 107^b—110 mit dem Titel: 'von den varben vnd was yede varb bedeuttet etc.'

9. D_2 = Donaueschinger Hs. 77 (Die alte Laßb. Signatur ist L. 179), Papier, 15. Jh. Vgl. Barack, nr. 77. Spr. bll. 163^a—164^b unter dem, wie mir Herr Dr. Tumbült mitteilt, von Laßbergs Hand in die Hs. eingetragenen Buchstaben E ohne Überschrift.

10. C_1 = cgm. 270 vom Jahre 1464. Spr. bll. 165^a—167^a unter der Überschrift: von den sechs varben. Vgl.: Die deutschen

---

1) Der Herzogl. Oberbibliothekar und Geh. Hofrat Dr. O. v. Heinemann hat auf meine Bitte in überaus gütiger Weise W mit Myller verglichen.

2) Einige Notizen über K verdanke ich der Güte der Bibliotheksdirektion zu Karlsruhe. — 3) P_7 habe ich zur Benutzung hier gehabt.

4) Einige Anfragen inbetreff dieser Hs. hat mir die Direktion der Hss. Abteilung des Brit. Museums in entgegenkommendster Weise beantwortet.

Hss. d. Königl. Hof- u. Staatsbibl. zu München nach J. A. Schmellers kürzerem Verzeichnis, München 1866, 34.[1])

11. H = Hs. d. böhmischen Museums zu Prag, ums Jahr 1470 zu Augsburg von der Klara Hätzlerin geschrieben. vgl. Hätzl., S. IX. Den Inhalt dieser Hs. gibt Hoffmann in Altdeutsche Blätter 2 (1840), 57 ff. Über H im Allgemeinen vgl. Geuther 6,12 ff. Spr. bll. 70^b—74^a unter dem Titel: von uszlegung der sechs varb.

12. R = cgm. 5919 vom Jahre 1510; früher in der Königl. Kreisbibl. zu Regensburg.[2]) Inhaltsnachweis bereits bei Fr. Jos. Mone, Anz. f. Kunde d. teutschen Vorzeit 7, 1838, Sp. 493 ff. Vgl. Keller-Sievers, nr. 42. Darin Spr. bll. 239^a bis 245^a: ain ander sprüch der Sibn farb. Spr. hat in dieser Hs. scheinbar 308 Verse. Davon entspricht v. 1—199 mit einigen Kürzungen den sonstigen Fassungen von Spr. Als v. 200 ff. aber schließt sich ohne jede Unterbrechung der letzte Teil eines anderen Gedichtes an, das sich vollständig gleichfalls im cgm. 1519, bl. 148^b ff. findet und bei Keller, Erzählungen aus altdeutschen Hss. (= St. L. V. 35, 1855), 161 ff. abgedruckt ist. Vgl. aaO. 162, Z. 12 ff.

13. B = Bechsteinsche Hs. vom Jahre 1512, (vgl. Hätzl., S. XXXVIII ff.; Geuther 7,12 ff.). Darin Spr. ohne Titel vor den paginierten Blättern. Vgl. Hätzl., S. XLV f., wo auch die Lesarten von B gegeben sind, u. Geuther 17 f.

14. E = Ebenreuttersche Hs., so genannt, weil durch Martin Ebenreutter geschrieben, aus Würzburg vom Jahre 1530; seit 1836 in der Königl. Bibl. zu Berlin als cod. germ. fol. 488.[3]) Darin Spr. bll. 5^b—9^b mit der Überschrift: auslegung der sechs Farbe. —

Aus der Menge der Hss., in denen Spr. überliefert ist[4]) (und

---

1) Daß die Überschrift wirklich, wie im Hss.verzeichnis richtig abgedruckt ist, von den sechs varben lautet, hat mir Herr Dr. F. Boll, München, nach Einsicht der Hs. bestätigt. Wenn Geuther 109 dennoch behauptet, in C_1 hieße der Titel gleichfalls von den siben varben, so spricht auch das nicht gerade für übermäßige Sorgfalt.

2) Eine Abschrift des Spr.es aus dieser Hs. sowie eine Kollation mit C_1 verdanke ich gleichfalls Herrn cand phil. Karl Wagner, München.

3) Einige Mitteilungen über m und E sind mir durch die Güte der Direktion der Königl. Bibl. zu Berlin zu teil geworden.

4) Eine Gruppierung der Hss. F, Li, S, P_7, L_2, D_2, C_1, H, R gibt Geuther 109 f. Nach sorgfältiger Prüfung an der Hand des mir zu Gebote stehenden Materials bin ich zu dem gleichen Schlusse wie er gekommen und

sicher hat es deren noch einige mehr gegeben), können wir auf die Beliebtheit und große Verbreitung nicht nur unseres Gedichtes, sondern auch des Brauches schließen, auf dem es beruht.

Der Inhalt unserer Farbenauslegung ist in Kürze folgender[1]: „Der Dichter wird von einer minniglichen Frau befragt, was jede der verschiedenen Farben meine, worein jetzt, nach einem durch alle Lande üblichen Funde, die Männer sich kleiden, um damit kundzugeben, wie sie gegen ihre Freundinnen gesinnt seien. Er gibt folgende Aufschlüsse[2]: Grün sei ein Anfang, und der Spr., Inhalt.

---

begnüge mich damit, das Ergebnis G.'s zu wiederholen, im übrigen aber auf die angezogene Stelle zu verweisen. Zwei Hss reihen sind zu scheiden: S. H. (R) einerseits, F, D_2, Li, L_2, P_7, C_1 andererseits. m stimmt, freilich mit starken Abweichungen, zu S und H. B und E sind, wie Geuther 12 ff. (besonders 16 f.) gezeigt hat, mit H aufs Engste verwandt, gehören also gleichfalls zur ersteren Gruppe. Ihnen schließt sich nach dem Ergebnis der Kollation Heinemanns W an. K scheint nach den mir mitgeteilten Zeilen desgleichen zur ersteren Gruppe zu gehören, sodaß wir also einerseits S, H, R, m, W, K, B, E, andrerseits F, D_2, Li, L_2, P_7, C_1 hätten.

Höchstwahrscheinlich würde eine genaue Vergleichung des gesamten Hss.materials zur Feststellung weiterer Untergruppen und näherer Beziehungen der einzelnen Hss. unter einander führen. Augenblicklich mußte ich indessen auf eine solche Vergleichung verzichten, weil mir die Hss. teilweise nicht zu Gebote standen.

1) Ich gebe ihn genau mit den unübertrefflichen Worten Uhlands, der dabei den Laßb. Text zu Grunde gelegt hat. Vgl. Uhland 3, 284.

2) In einer Reihe von Hss., darunter der Haupths. S, beruft sich der Verfasser, wie das besonders in der Spielmannspoesie gebräuchlich ist, auf einen berühmten Gewährsmann, in S und K auf den Grafen Wernher von Honberg (K: hônbûrg), W macht daraus Wernher von Henberg. In H steht an dessen Stelle Werenher von Werdenberg, der in dem nd., genauer niederrheinischen m als Wyrner van Wirtenberck erscheint.

Die übrigen Hss. ändern hier:

Das sagt mir ainer dem wont bei
chunst vnd kluege maisterschaft
Der sagt mir aller varb kraft,

— So P_7, C_1, L_2, D_2, F (R hat: als ich hort sagn mir) — oder sie lassen den ganzen Passus fort, so Li und E.

Das Ursprüngliche scheint mir auch hier S zu bieten. vgl. MSH 4, 95. Und zwar möchte ich mit v. d. Hagen und K. Bartsch, Die Schweizer Minnesänger (= Bibl. älterer Schriftwerke d. deutschen Schweiz 6, 1886), S. CLXXXIII unsern Wernher v. Honberg mit dem berühmten W. identifizieren, der von 1284—1320 gelebt hat und fast ausnahmslos (nur von Wilmanns, ADB 13, 40 nicht) für den gleichnamigen Minnesänger gehalten wird. S. Bartsch CLXXV. Freilich verraten seine Gedichte merkwürdigerweise keine Spur von Farbensymbolik (vgl. das 6. Lied nach Bartsch, Z. 5 ff.). Dagegen muß man aus der Klage über seinen Tod (gedruckt aaO. CLXXVI ff.; vgl. Z. 47 ff., 66 ff. und dazu S. CLXXXI) und aus einer Stelle des Klagegedichtes auf Herzog Johann von Brabant, die „noch bestimmter auf den berühmten Wernher bezogen werden darf und muß" (gedr. S. CLXXXII), schließen, daß Wernher auch im Reiche der Minne Heldenthaten verrichtete und wir ihm, zumal in Betracht der zahlreichen von ihm unternommenen Züge in fremde Länder, trotz direkter Beweise

Träger dieser Farbe gebe zu erkennen, daß er noch frei von Minne sei; rot bedeute die Not des Minners, der wie feurige Kohle brenne; blau bezeichne Stetigkeit, Treue; wer weiß trage, lasse die Hoffnung merken, die sich seiner Liebe aufgethan; schwarz meine Zorn und Trauer über vergeblichen Dienst und über die Untreue der Geliebten; gelbe Farbe, die selten getragen werde, sei der Minne Sold; das reiche, minnigliche Gold verkünde die erlangte Gewährung. Die Frau macht zu jeder Auskunft ihre Bemerkungen: Den Gebrauch des Grünen erklärt sie für einen klugen Fund (eine Erfindung), sonst aber findet sie, daß die Farbe der Röcke nicht immer der Wahrheit entspreche, auch kann sie nicht gutheißen, daß man Lieb' und Leid so zur Schau stelle; vormals habe man sein Glück schweigend und allein getragen. Zuletzt ermahnt sie den Dichter, seiner Liebsten treu zu bleiben und es niemals mit falscher Farbe zu halten."

Spr., Entstehungszeit. Ein paar Worte noch über die *Entstehungszeit* und den eventuellen Verfasser von Spr. Daß Spr. dem 14. Jh. angehört, ergibt sich mit Bestimmtheit schon aus seinem Vorkommen in Hss. dieser Zeit, und wenn unsere Deutung des Gewährsmannes die richtige ist, so gelangen wir, da eine Berufung auf Graf Wernher vernünftigerweise nur zu dessen Lebzeiten oder nicht allzu lange nach seinem Tode angenommen werden kann, ganz vorsichtig ausgedrückt, zu dem ersten Drittel des 14. Jh.s als der spätesten Zeit, in der Spr. entstanden sein könnte. Dem widerspricht weder der Stoff noch die metrische Form des Gedichtes, die abgesehen von offenkundigen, meist leicht zu verbessernden Textverderbnissen und Zusätzen in S. einigermaßen glatt und regelmäßig genannt werden darf.[1])

Spr., Verfasser. Was den *Verfasser* angeht, so stellt Geuther 109, unter

---

sehr wohl eine ausgebreitete Kenntnis der „Livree der Liebe" (Uhland 3, 287) zutrauen dürfen.

Ein Wernher v. Werdenberg ist weder bei v. *Vanotti*, Gesch. der Grafen von Montfort und von Werdenberg 1845, noch bei Joseph *Bergmann*, Über das Wappen der Stadt Bregenz und der vorarlbergischen Herrschaften, und über die Grafen von Montfort-Bregenz Pfannberg bis 1596 (in: Sitz. Ber. d. Ak. d. Wissensch., Phil. hist. Kl., 9 (1852), 791 ff.) zu finden. Desgl. versichert mir auf eine Anfrage Herr Prof. Zösmair, Innsbruck, der sich mit der Geschichte jenes Geschlechtes viel beschäftigt hat, daß der Vorname Wernher im ganzen Geschlechte der Werdenberger und ebenso bei den Grafen v. Württemberg garnicht vorkomme.

So hat wohl die Vermutung, auf die ich unabhängig von Uhland (4,237[225)]) gekommen bin, die meiste Wahrscheinlichkeit für sich, daß ein unaufmerksamer Schreiber von **werde** (S, v. 21) auf **Honberg** (S, v. 22) überlas. Ein Abschreiber, dem diese Grafen unbekannt waren, setzte statt ihrer die allgemein gehaltenen Verse ein oder ließ die ganze Stelle einfach aus.

1) Der Mitte des 14. Jh.s weist Spr. *Uhland* 3,284 zu. Vgl. Geuther 109.

Hinweis auf Primissers Suchenwirtausgabe (S. XLIX), als solchen mit aller Bestimmtheit einen Jakob Peterswald auf, von dem nach einer Notiz der Hs. 10100ª (Rec. 2201) der Wiener Hofbibliothek (17. Jh.)[1]) in einer 1402 geschriebenen, für uns verloren gegangenen[2]) Hs. ein Gedicht von 7 farben gestanden haben soll. Dies Gedicht von 7 farben identifiziert Geuther mit unserm Spr., indem er für die Überschrift von 7 farben auf P_7, C_1, R verweist; von diesen Hss. fällt C_1 fort (s. o. 12[1]), dafür bietet aber W gleichfalls: Von den **VII** varwen, obgleich nur sechs darin behandelt werden. Zudem macht Geuther darauf aufmerksam, daß in jener verlorenen Hs. auch das herzmaere Konrads, das sich in H in der Nähe von Spr. findet (Hätzl. II, nr. 23), und das Suchenwirtsche Gedicht vom jüngsten Gericht aufgezeichnet war, das in P_7 neben Spr. wiederkehrt. Indessen zugegeben auch, daß diese Übereinstimmungen die Verfasserschaft Peterswalds möglich machen, mit voller Bestimmtheit kann deswegen durchaus nicht behauptet werden, das Gedicht in der verlorenen Hs. vom Jahre 1402 sei mit Spr. identisch. Ebenso gut könnte damit z. B. das allegorische Gedicht die sieben varb (cgm. 713, bll. 99—110) gemeint sein,[3]) zumal auch im cgm. 713, bll. 52—53 sich der Spruch von dem pfenning wiederfindet, der in der verlorenen Hs. an dreizehnter Stelle gestanden hat.[4]) Möglich also, daß wir wirklich in Jakob Peterswald, von dem wir absolut nichts Weiteres wissen, den Dichter von Spr. vor uns haben! Aber so sicher, wie Geuther es hinstellt, ist diese Annahme keineswegs.

Daß nun der Verfasser von K. 103 stofflich Spr. fast ohne wesentliche Änderung gefolgt ist, lehrt ein bloßes Lesen der beiden gegebenen Inhaltsangaben. Nur eine Umstellung in der Anordnung der Farben, die in sämtlichen erhaltenen Fassungen von Spr. in der Reihe: Grün, Rot, Blau, Weiß, Schwarz, Gelb wiederkehren, ist in K. 103 vorgenommen, indem die schwarze Farbe vor die weiße gerückt erscheint[5]) und außerdem am Schlusse die braune Farbe als siebente hinzugefügt ist.[6]) Verhältnis des Spieles K. 103 zu seiner Quelle Spr.

1) Über diese Hs. vgl. Fr. Kratochwil, Über den gegenwärtigen Stand der Suchenwirt — Hss. (Pf. Germ. 34, 1889, 303 ff.), besonders S. 313.

2) Auf eine Anfrage, ob der Direktion der Wiener Hofbibl. inzwischen etwas über den Verbleib des Cod. vom J. 1402 bekannt geworden sei, erhielt ich eine verneinende Antwort.

3) Man könnte auf die Vermutung kommen, ob wir nicht in P. den Verfasser von K. 103 besitzen. Aber einmal wäre der Name Gedicht für ein Fastnachtspiel sonderbar, und dann hat sich in Nürnberg, wohin ich K. 103 weisen möchte, ein Jak. P. aus den Beständen weder des städt. noch des Kreisarchivs noch des German. Museums feststellen lassen.

4) S. Alois Primisser, Peter Suchenwirts Werke, Wien 1827, S. L.

5) Über den vermutlichen Grund dieser Änderung vgl. o. 6[1]).

6) In P_7, R, W hat Spr., wie bekannt, zwar die Überschrift von den

Im übrigen weicht K. 103 von Spr. noch in der Beurteilung der grünen Farbe ab, von der es in Spr. in aller Kürze heißt: daȥ ist ein kluger funt, während Frau Sunnreich ihr Mißfallen über den pösen sit dieser Farbe ausspricht.

Es fragt sich: wie weit hat K. 103 auch den *Wortlaut* seiner Vorlage beibehalten? Zu einer völlig exakten und erschöpfenden Beantwortung dieser Frage müßten wir die Hs. besitzen, aus der der Verfasser von K. 103 sein Fastnachtspiel zusammenstoppelte. Da diese Hs. aber, wie die angestellte Vergleichung ergeben hat, mit keiner der Hss. völlig übereinstimmend gewesen sein kann, die mir zu Gebote stehen, so wird die folgende Auseinandersetzung zwar nicht den Wert einer mathematischen Beweisführung beanspruchen dürfen, aber dennoch, hoffe ich, ein einigermaßen deutliches Bild von der litterarischen Abhängigkeit des Fastnachtspiels geben.[1]) Zunächst muß bemerkt werden, daß Spr. in K. 103 in einer Recension benutzt ist, die wesentlich zu der Gruppe S, H, R etc. gestimmt haben muß; denn abgesehen von den massenhaften Fällen, in denen K. 103 Zeilen ausschreibt, die in beiden Hss.reihen von Spr. wiederkehren,[2]) weist eine Summe von Versen des Fastnachtspiels[3]) mit Bestimmtheit auf eine der soeben berührten Gruppe angehörende Vorlage. Erwähnt muß allerdings werden, daß vereinzelt[4]) eine Hinnei-

---

VII varben, indessen behandeln auch diese Hss., abgesehen davon, daß sich in P_7 infolge deutlichen Versehens Z. 30: darnach die and'n **graw** (statt garwe; vgl. Li, Z. 16) und hierdurch hervorgerufen Z. 105 f: Darnach die zart frow mineclich | Fraugte vmb swartz **vnd graw** farb mich und Z. 120 f: Desz músz er swartzn **vnd grauen** orden | Ymmer tragen etc. findet, nur die 6 durch alle Fassungen gehenden Farben.

Andrerseits zeigt C_1 trotz des Titels: von den *sechs* varben Z. 32 gleichfalls graw < garwe. Da Spr. also in sämtlichen 13 Hss., in denen es vollständig vorliegt, nur von 6 Farben spricht, da ferner von 8 dieser Hss., die dem Spr. bestimmten Titel geben (F, W, K, P_7, C_1, H, R, E), in 5 (F, K, C_1, H, E) die Überschrift auch nur von 6 Farben berichtet, dürfen wir mit Recht schließen, daß Spr. im Original nur 6 Farben behandelte und daß der Titel von den **VII** varben lediglich mit dem eben berührten Versehen in Verbindung zu bringen ist. Unser Spr. hat K. 103 für die braune Farbe *nicht* als Quelle vorgelegen. S. dagegen Michels 89.

1) Vgl. Bartsch in Pf. Germ. 8,$_{38}$ ff., Michels 89. — 2) So ssp. 774,$_{22-24.\,26}$ f.; 775,$_{13}$; 776,$_{17.\,19-29}$; 777,$_{13-16}$; 778,$_{29}$; 779,$_{7-10}$.

3) Vgl. 774,$_{28}$ mit Myller (= My.) 43 gegen Laßb. 23; 776,$_{4}$ mit My. 72, (fehlt Laßb.); 776,$_{18}$ mit My. 75 gegen Laßb. 53; 776,$_{30}$ mit My. 83, (fehlt Laßb.); 777,$_{22-26}$ mit My. 159–163 gegen Laßb. 119 ff.; 778,$_{14}$ mit My. 98 gegen Laßb. 70; 778,$_{16}$ f. mit My. 103 f. gegen Laßb. 75 f.; 778,$_{20-28}$ mit My. 107–115 gegen Laßb. 79–83; 779,$_{35}$ mit My. 198 gegen Laßb. 152.

4) So 780,$_{4}$ f., wo C_1 liest: So vint man nū menigen man | Der liebs nit ain wolt han. Ähnlich P_7, dagegen vgl. My. 205 ff.; 777,$_{28}$ f. stimmen die Reime zu Li, P_7, C_1 gegen My. 165 f., desgl. die Reime von 777,$_{31}$ f. zu Li (= Liederf. 123 f.), P_7, C_1 gegen My. 171 f.

gung zur Gruppe Li, P_7, C_1 etc. wahrgenommen werden kann. Aber mit verschwindenden Ausnahmen schließt sich K. 103 dem Texte der ersteren Hss.reihe, am nächsten S (und H) an. Ich zitiere daher bei der sich nun anschließenden Gegenüberstellung der korrespondierenden Partieen von K. 103 und Spr. dieses nach dem Myllerschen Abdruck der Haupths. S und nur, wenn hier keine Parallele vorhanden ist, nach der Hätzlerin oder nach Laßberg.

$774,_{22-28}$	∾	Myller	37—43.[1])
$775,_{11-13}$	∾	„	47—49.
$775,_{18}$	∾	„	53.
$775,_{26-29}$	∾	„	55—58.
$775,_{32-33}$	∾	„	59—60.
$776,_{3-4}$	∾	„	71—72.
$776,_{16-25}$	∾	„	73—82.
$776,_{26}$	∾	„	88.
$776,_{27}$	∾	„	87.
$776,_{28-29}$	∾	„	89—90.
$776,_{30}$	∾	„	83.
$776,_{32-33}$	∾	„	85—86.
$777,_{5-12}$	∾	„	143—150.
$777,_{13-14}$	∾	„	153—154.[2])
$777,_{15}$	∾	Hätzl.	149.
$777,_{16}$	∾	Myller	155.
$777,_{22-26}$	∾	„	159—163.
$777,_{28-29}$	=	Laßb.	131—132.
$777,_{30-34}$	∾	Myller	167—171.
$777,_{35}$	=	Laßb.	124.
$777,_{36}$—$778,_{1}$	∾	Myller	173—174.
$778,_{7-8}$	∾	„	95—96.
$778,_{14}$	∾	„	98.
$778,_{15}$	∾	„	97.
$778,_{16-34}$	∾	„	103—121.
$779,_{1-10}$	∾	„	122—131.
$779,_{15-18}$	∾	„	183—186.
$779,_{26-27}$	∾	„	181—182.
$779,_{28-36}$	∾	„	191—199.
$780,_{1-3}$	∾	„	200—202.
$780,_{4-9}$	∾	„	205—210.
$780,_{10-11}$	∾	„	214—213.

Wir sehen, in wie umfangreichem Maße der Verfasser von K. 103 seine Vorlage (mit einigen Veränderungen, die er

1) My. 39 lies minne statt mannen.
2) My. 154 lies froeide (vgl. Z. 138) statt frowe.

größtenteils um der Form des *Dialogs* willen vorzunehmen gezwungen war) einfach *ausgeschrieben* hat Von den 247 Zeilen des Fastnachtspiels ist in 121 Zeilen die litterarische Abhängigkeit von Spr. außer jedem Zweifel. Dabei sind die Fälle noch garnicht eingerechnet, wo K. 103, weil der Inhalt der betreffenden Verse nicht in seinen Zusammenhang paßte, nur die Reime übernommen hat[1]) oder wo, wie z. B. fsp. $775,_{12}$ f., [2]) sich nur unbestimmte Anklänge finden.

Wenn man die Art und Weise beobachtet, wie der Kompilator von K. 103 das übernommene Material gewählt und verarbeitet hat, so wird man urteilen müssen, daß er im Wesentlichen nicht ungeschickt zu Werke gegangen ist. Selbstverständlich kann man einzelne Nähte nicht gerade als kunstvoll bezeichnen, wie das bei einer derartigen Stoppelarbeit, in der Zeilen außerhalb ihrer ursprünglichen Umgebung durch irgend eine lose Verbindung aneinandergeflickt sind, unvermeidlich ist.[3])

Ein großer „Dichter" gehörte jedenfalls nicht dazu, K. 103 zusammenzubringen! Ja, ich möchte daran zweifeln, daß jemand, der überhaupt auch nur im Entferntesten das Prädikat „Dichter" verdient, es für seiner würdig erachtet haben sollte, in dermaßen sklavischer Abhängigkeit fremdes Gut auszuplündern, obgleich ja freilich gerade auf dem Gebiete des Fastnachtspiels mit dem Eigentum anderer ziemlich frei geschaltet wurde.[4])

Eine Betrachtung der Teile, die dem Verfasser von K. 103 selber angehören, weist gleichfalls auf einen dichterisch unbedeutenden Menschen, dem man anmerkt, wie er oft nur mit Mühe einen einigermaßen passenden Ausdruck oder Reim zu Wege bringt und diesen dann wieder und wieder anwendet.[5]) So muß es Wunder nehmen, daß dieser Mann sich nicht mit dem Stoffe begnügte, den ihm Spr. an die Hand gab, sondern die braune Farbe hinzufügte. Denkbar wäre es, daß ihm dabei irgend ein anderes Gedicht vorlag. Aber von den mir bekannten stimmt die Deutung keines einzigen zu K. 103. Als Grund der Hinzufügung kann man höchstens *vermuten*, daß die braune Farbe in der Heimat von K. 103, d. h. wahrscheinlich in Nürnberg, wie später gezeigt werden soll, zur Zeit des Verfassers eine hervorragende Rolle gespielt haben mag, vielleicht als besonders vornehme Modefarbe gegolten hat, oder etwas Ähnliches.

---

1) Z. B. fsp. $775,_{11}$ f. vgl. mit Myller 47 f. — 2) Vgl. Myller 50 f.

3) Man vgl. z. B. die höchst ungeschickte Verknüpfung von $775,_{25.26}$ durch wann mit Myller 54 f.

4) Michels 184.

5) fsp. $778,_{9}$ findet sich unverändert $781,_{20}$ wieder, beide Male im Reime mit herzen. Der Reim peklait: lait $775,_{6}$ f., $779,_{13}$ f.; lait: clait $777,_{17}$ f.; claiden: laiden $776,_{5}$ f.

Dabei wird die Beliebtheit der Siebenzahl, die man von den ältesten Anfängen der christlichen Mystik und Symbolik her durch die gesamte kirchliche und weltliche Litteratur des Mittelalters verfolgen kann, sicherlich mit in Anschlag gebracht werden müssen.[1])

So erhebt sich die Frage nach der Heimat von K. 103. Die Beantwortung dieser Frage bereitet gerade bei unserm Stücke die größten Schwierigkeiten. Bei Michels 89 liest man darüber nur den Passus: Auch hier wage ich über die Heimat nichts zu entscheiden. Und in der That kann man an der Hand des zur Verfügung stehenden Beweismaterials schwerlich ein unanfechtbares Urteil fällen. Örtliche Anspielungen, wie solche in vielen anderen Fastnachtspielen die Lokalisierung wesentlich erleichtern,[2]) fehlen vollkommen. Der Verfasser ist nicht genannt, die Autorschaft Rosenplüts aber, die, wenn man dem Register in M nach dieser Seite Glauben schenken dürfte, gesichert wäre, mehr als zweifelhaft (darüber unten S. 30 f. mehr). So bleiben als Quellen für die Feststellung der Herkunft von K. 103 der Dialekt und vielleicht noch die freilich nur Vermutungen ergebende Überlieferung des Spiels übrig. K.103, Heimat.

Um mit dieser zu beginnen, so behauptet, wie bekannt, die Registerüberschrift von M,[3]) Vasnacht Spil Schnepers, d. h. Fastnachtspiele des Schnepperers, zu enthalten. Daß nun weder sämtliche 49 unter dieser Überschrift stehenden, noch auch nur alle unter der Rubrik Schnepers befindlichen Spiele dem Rosenplüt gehören, hat Michels erwiesen. Indessen wird man doch wohl von vorneherein geneigt sein, Stücke, die bereits die Tradition des 15. Jh.s einem bestimmten Nürnberger Dichter zudiktiert, wenigstens als Nürnbergisches Gut anzusehen. Und wer die Überschrift Schnepers nur auf die diesem Worte folgenden Spiele bezieht, wird in der That finden, daß sie sämtlich (von K. 103 vorläufig abgesehen), Nürnbergischen Ursprungs sind. Auch Michels teilt sie, soweit er von ihnen ge-

---

1) Aus nächster Verwandtschaft vgl. ein vasnachtspil von den 7 meistern (Keller nr. 96); septem mulieres (Keller nr. 122), dazu W. Creizenach, Gesch. d. neueren Dramas 1, Halle 1893, 406; L. Petit de Julleville, Répertoire du théâtre comique en France au moyen-âge 1886, 315, nr. 311 nennt unter den verlorenen Spielen: Vertus (les sept) et les sept péchés mortels, peut-être une moralité, peut-être une simple pantomime. Zur Siebenzahl vgl. Selmar Lüttich, Über bedeutungsvolle Zahlen (Progr. Naumburg 1891), 19 f. und Gust. Roethe, bei Haupt 44 (1900), 191 ff.

2) Vgl. L. Lier, Studien zur Gesch. d. Nürnberg. Fastnachtspiels, 1889, 42); H. Holstein, Zur Topographie d. Fastnachtspiele (in Zachers Zs. 23 (1891), 104 ff.); Michels 110 ff.

3) Daß M in Nürnberg entstanden sein werde, glaubt auch Michels 108. Vgl. ssp. 3, 1374.

handelt hat, Nürnberg zu. Anders dagegen die Stücke, die der Aufschrift Vasnacht Spil folgen. Von ihnen spricht Michels St. 66, 67, 68 und 70 Nürnberg ab.[1]) Es würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen, hier im einzelnen zu der Beweisführung Michels' Stellung zu nehmen. Nur soviel möchte ich konstatieren, daß sie mir bisweilen durchaus nicht schlagend erscheint. Rein metrische Einwände wie bei St. 67 sind meines Erachtens nicht ausreichend. Ebenso halte ich die Begründung bei St. 70 für unzureichend. Immerhin bleiben zwei wahrscheinlich außernürnbergische Spiele bestehen,[2]) die aber frühzeitig nach Nürnberg gekommen und dort bekannt gewesen sein müssen, so daß sie der Schreiber des Registers für einheimisches Gut halten oder ausgeben konnte.

K. 103 ist uns also in einer Hs. überliefert, in der sich (abgesehen von K. 103 selber) unter den 50 darin enthaltenen Fastnachtspielen zwei wahrscheinlich außernürnbergische neben 47 nürnbergischen befinden. Diese beiden außernürnbergischen Spiele stehen zudem ganz am Anfange der Hs., während K. 103 das vorletzte Glied einer langen Kette von sicher nürnbergischen Stücken bildet. Was liegt unter solchen Umständen näher als die Vermutung, auch K. 103 habe seine Heimat in Nürnberg?[3])

K. 103, Mundart. Treten wir nach diesen Überlegungen an die Untersuchung des Dialektes von K. 103 heran, so werden wir allerdings zunächst verwundert gestehen müssen, daß unser Stück sich aus seiner Umgebung scharf heraushebt.[4]) Die Reime, die doch in erster Linie in Betracht kommen, zeigen so gut wie nichts von Nürnberger Eigentümlichkeiten.[5]) Einen Reim a : o z. B. sucht man durch das ganze Spiel vergebens. Und auch abgesehen von den Reimen finden sich nürnbergische Spezifika[6]) ganz vereinzelt. Aber man darf sich dadurch nicht wie Michels bestimmen lassen, deswegen für K. 103 die Möglichkeit Nürnberger Entstehung ohne weiteres auszuschließen. Denn einmal schrieben, um Michels' eigene Worte zu wiederholen[7]), die Nürnberger Dichter keines-

---

1) Vgl. Michels 86 ff., 88 f., 80 ff, 89. — 2) St. 66 ist übrigens nach Lier (73 oben) vermutlich Rosenplütischen Ursprungs.

3) Nach Nürnberg weist K. 103 auch Lier 3 f., und zwar mit unter jenen Spielen, deren „Sprache und Verfasser (teilweise auch die Überlieferung . . . . und zahlreiche Ortsanspielungen) auf Nürnberg führen." Von K. 103 gesondert spricht Lier überhaupt nicht.

4) Michels 86. — 5) Über Nürnberger Reime vgl. Michels 117 ff; 224 f.

6) Für den oberpfälzischen Dialekt wichtig ist die Grammatik der Nürnberger Mundart, geschichtliche Darstellung der einzelnen Laute, (Erlanger Habilitationsschrift) von Aug. Gebhardt, Leipzig 1901, die mir erst nach Beendigung meiner Arbeit bekannt geworden ist, und der alphabetische Wortschatz bei K. Drescher, Arigo, der Übersetzer des Dekamerone und des Fiore di Virtu, Straßburg 1900 (QF 86), 123—186. Vgl. auch 120 f., 187.

7) Michels 113 f.

wegs das, was man Nürnberger Dialekt zu nennen pflegt, sondern folgten einer gemeinbairischen Tradition, nicht bloß in der Schrift, sondern in der Sprache. . . . . . Selbst für so durchaus volkstümliche Dichtungen wie die Fastnachtspiele gab es . . . . eine Art Litteratur- und Gemeinsprache, die über dem Dialekt stand. — Und dann darf man bei Beurteilung unseres Stückes niemals die sklavische Abhängigkeit von seiner Quelle, dem Spr. von den 6 Farben, außer Augen lassen. Daß der Verfasser von K. 103 aber weder das Entlehnte in den gemeinen Nürnberger Dialekt umsetzte, noch auch seine Zusätze grob dialektisch gestaltete, hat höchstwahrscheinlich in seiner Absicht gelegen. Die Sitte, welche unserem Spiele zu Grunde liegt, entstammte ritterlich-höfischen Anschauungen und Traditionen. So durften auch die Darsteller dieses Spieles nicht die breite Mundart des eingesessenen Nürnbergers oder des Bauern von Gostenhoff (fsp. 37,5) sprechen, sondern sollten, wie das ja übrigens Spr. an die Hand gab, in der feinen höfischen Sprache jener ritterlichen Gesellschaft einherstolzieren, die sie karrikierten. Daß der höfische Ton dem biedern Verfasser nicht immer nach Wunsch gelungen ist, daß ihm mitunter auch dialektische Formen entwischt sind, wird ihm hoffentlich niemand allzusehr verübeln.

Wenn wir unter solchem Gesichtswinkel die Mundart von K. 103 beobachten, können wir sehr wohl an Nürnberger Heimat denken! Es findet sich nichts, was einer solchen Annahme widerspräche, freilich auch nichts, was zu dieser Annahme absolut zwänge.

Wir kommen zur Einzeldarstellung, und zwar zunächst der Reime. K. 103 besteht in der überlieferten Gestalt aus 123 Reimpaaren und einer einzelnen Zeile (fsp. 781,12). Vorerst mag bemerkt werden, daß nach 781,12 vermutlich eine Zeile zu ergänzen ist, etwa: 'wir schaiden von euch, got sol eur pflegen'[1]) oder 'und ain ander mal auch rats drum pflegen'[2]) oder etwas Ähnliches[3]), so daß wir 124 Reimpaare hätten. Von diesen 124 Reimpaaren sind in 56 Fällen[4]) beide Reimwörter, in 8 Fällen[5]) eins von ihnen entlehnt. Die entlehnten Reime kommen hier höchstens insofern in Betracht, als bei ihnen bisweilen, z. B. fsp. 777,13 f. 28 f. die Endvokale abgeschliffen worden sind; die Neigung zum Kürzen der Wortformen durch Synkope und Apokope aber ist der Nürnberger Mundart in hohem Reime.

1) fsp. 647,28. — 2) fsp. 570,3. — 3) Freilich finden sich auch Weisen, z. B. fsp. 85,10. 79,13. Vgl. Michels 225.

4) fsp. 774,22 f. 24 f.; 775,11 f. 19 f. 24 f. 26—29; 776,3 f. 18—29. 32 f.; 777,5—16. 22—25. 28—35. 777,36—778,1. 7 f. 14—33; 778,34—779,7. 15—18. 26—35; 779,36—780,11.

5) fsp. 774,26—29; 775,13 f. 32 f.; 776,30 f.; 777,26 f.; 779,8 f. 10 f.

. Grade eigen.[1]) Der Reim rum : thun (780,8 f.) stammt gleichfalls aus Spr.

Die 60 Reimpaare, die als Eigentum des Verfassers von K. 103 übrig bleiben, bieten dialektisch wenig Ausbeute. Es reimt stets altes ai mit altem, junges mit jungem. Alter und neuer Diphthong sind meist auch schon äußerlich, durch die Schreibung, geschieden; doch zeigt sich öfters ei gleich altem ai.

wern (= werden Inf.) : enpern fsp. 780,25 f.; vgl. 127,1 f. und dazu Michels 118, nr. 3a und K. A. Frommann, Kurze Grammatik der Nürnb. Mundart (zu Grübel) 1857, §§ 58.98c.

sicherleich : Sunnreich fsp. 776,34 f. und minncleich: sicherleich fsp. 780,30 f.; vgl. fsp. 645,24 f. und 646,6 f. von Rosenplüt nach Michels 188, außerdem hofenleich : reich von Rosenplüt nach Th. Hampe, Mitteil. aus d. germ. Nationalmuseum 7, 1894, 32 ff. (Z. 113 f.).

Wenn außerhalb des Reims die Form -lich begegnet, so ist dazu zu bemerken, daß auch sonst im Nürnbergischen -leich und -lich wechseln. Ulman Stromer bietet massenhaft Beispiele dafür. Vgl. Lexer, zu Stromer I, 2.

sit : nit fsp. 775,4 f. 781,8 f.; spricht : nicht fsp. 774,13 f., nicht : pflicht fsp. 779,21 f. Auch außerhalb des Reims steht einmaliges nicht (fsp. 780,25) sonstigem nit (z. B. 774,28. 775,34 und öfter) gegenüber. nit und nicht sind nürnb. (Frommann, Glossar zu Grübel 294), besonders nit (ders., Gramm. zu Grübel §§ 30. 55d).

Dialektisch sind ferner die Reime: eere : hêre fsp. 774,15 f. K. Weinhold, Bair. Gramm. (= B. Gr.) § 48. (Dagegen sere: eere fsp. 777,7 f.; eer : widerkeer 778,2 f.). — geselln : wölln fsp. 781,14 f. B. Gr. § 12. — pot : nôt fsp. 780,19 f. B. Gr. § 55. (Dagegen rôt: nôt 775,24 f.).

Sonst ist auch in den nicht entlehnten Reimen die bereits einmal hervorgehobene starke Hinneigung zum Kürzen der Wortformen durch Synkope und Apokope, ja durch Abwerfen der Flexion, häufig zu bemerken.

Bestand des Spieles außerhalb der Reime.

Das Gleiche gilt von den Wörtern außerhalb des Reims. Die Menge der Beispiele verbietet, sie alle oder auch nur annähernd alle aufzuzählen. mein freud (fsp. 777,14), ain missethat (779,7), laidigs (780,20), hörn (774,5), sibenerlai varb (774,7), peclait (774,21) mögen genügen.

Durch „Synkope und Kontraktion"[2]) entstehen Formen wie

1) Vgl. M. Lexer, Über die Sprache Ulman Stromers (= Nürnb. Chron. 1, Leipz. 1862, Beilage XIII), Abschnitt III.

2) So Frommann, Versuch einer grammatischen Darstellung der Sprache des Hans Sachs. 1. Teil: Zur Lautlehre, Nürnb. 1878, § 43.

eim (774,$_{8}$. 775,$_{18}$ u. öfter), keim (777,$_{24}$; dagegen keinem 777,$_{32}$). Vgl. Lexer, zu Stromer II, 1, Abs. 3.

alters allain (778,$_{34}$. 780,$_{3}$) ist noch bei Hans Sachs belegt. Vgl. Müller u. Zarncke, Mhd. Wb. 1, 420^{a},$_{46}$ f.

Was den Lautstand angeht, so widerspricht er der Annahme Nürnberger Heimat nicht im Geringsten. Für Nürnberg passen die ausnahmslos durchgeführten neuen Diphthonge ei < î (geit fsp. 779,$_{32}$; vgl. fsp. 289,$_{12}$. 758,$_{6}$. Sachs[1]) 5, 29,$_{1}$. Dazu Frommann, Sachs § 32), au < û, eu < iu. Vokalismus.

Für Nürnberg paßt der sonstige Vokalismus: aus der moszen wol fsp. 780,$_{29}$; vgl. ausz der moszen vil Nürnb. Chron. 1, 348,$_{5}$ (15. Jh.). Dazu Frommann, Gramm. zu Grübel § 32; Lexer, zu Stromer I, 1a; B. Gr. § 56. — **wâ** 781,$_{5}$ findet sich, wenn auch selten, in den Nürnb. Chron. Freilich hat wô das alte wâ bis auf geringe Reste verdrängt. Frommann, Sachs § 12. — **on** 776,$_{14}$. 777,$_{1}$. 778,$_{3}$. 780,$_{24}$; vgl. Nürnb. Chron. 1, 126,$_{35. 36}$ und so fast immer. Lexer, Glossar zur Nürnb. Chron. 2, 536 bemerkt ausdrücklich: Die gewöhnlichere Form ist on. Aber auch **ân** 778,$_{17}$ (aus der Vorlage stammend?) ist nürnbergisch. Vgl. Frommann, Sachs § 12. — **fur** 779,$_{32}$; vgl. Frommann, Glossar zu Grübel 280 s. fur. — **mit zuchten** 774,$_{4}$; Widerstand gegen den Umlaut, besonders wenn durch Guttural geschützt (B. Gr. § 29), teilt die Nürnb. Mundart mit der bairischen. — **kumen** (part. praet.) 774,$_{11. 16}$, **vernumen** 781,$_{18}$; nürnbergisches u = o: Frommann, Gramm. zu Grübel § 45. Das Part. Prät. ohne Vorsatz 'ge' § 97^{b}. — **pfeuft** 781,$_{14}$: vgl. pfeuffer Bmb.[2]) 258,$_{30}$; die pfeuffen Bmb. 258,$_{31}$; greuffen Bmb. 197,$_{24}$; schleuffheuser Bmb. 200,$_{28}$; leuchtüch Nürnb. Chron. 2, 14$^{4)}$; reuten aaO. 1, 176$^{17)}$; reutter Sachs 9, 17,$_{28}$. Dazu B. Gr. § 87^{b}; Frommann, Sachs § 16.

Im Konsonantismus ist der Wechsel von p und b zunächst bemerkenswert. Es findet sich plab (776,$_{2}$) neben blab (774,$_{9}$. 776,$_{3}$); pin (774,$_{21}$ u. öfter) neben bin (774,$_{27}$); pedeutet (777,$_{5}$ u. öfter) neben bedeutent (778,$_{15}$) und andere Beispiele mehr. Konsonantismus.

Die Tenuis überwiegt bei weitem, (vgl. Lexer, zu Stromer II, 2). Frommann, Sachs § 25 hat betont, daß dieser Wechsel nicht unter die Willkürlichkeiten der Orthographie gerechnet werden dürfe, sondern die Ungenauigkeit der Aussprache jener Laute in der Nürnberger Mundart abbilde, in der im Anlaute für gewöhnlich weder die Weichheit der reinen Tenuis, noch die entschiedene Fortis zu stande komme; p lasse den Einfluß der bairischen

---

1) Zitiert nach der Aussprache des St. L. V.

2) Bmb. = M. Lexer, Endres Tuchers Baumeisterbuch der Stadt Nürnberg, 1464—75. Stuttg. 1862 (St. L. V. 64).

Mundart erkennen, während b von der fränkischen Seite unterstützt werde.

Zu erwähnen ist ferner der Übergang von Explosiva zu Spirans (b = w) im In- und Auslaute: plaben 776,$_{33}$ (vgl. 776,$_{2.\,3}$), varb 774,$_{20}$. 775,$_{11}$ u. öfter, der freilich allgemeinbairisch ist (B. Gr. § 125), aber auch für Nürnberg feststeht (Frommann, Gramm. zu Grübel § 54; ders., Sachs § 39).

darumb 780,$_{12}$ (vgl. 777,$_{13}$. 779,$_{21}$), **umbfangen** 775,$_{19}$ (vgl. 776,$_{11}$): Ein- und Anschub von b, vornehmlich an m, reichlich im Bairischen (B. Gr. § 126). Für Nürnberg betont ihn ausdrücklich Drescher, QF 86, 200. — **zimpt** 776,$_{18}$. 780,$_{31}$: allgemein bairisch (B. Gr. § 122). Aber auch in Nürberg häufig, z. B. fsp. 762,$_{5}$. 758,$_{7}$ u. öfter (Frommann, Sachs § 32). — **bedeutent** (3. pl. ind. praes.) 778,$_{15}$ (dagegen steen 777,$_{1}$; haissen 778,$_{19}$; machen 778,$_{24}$; lassen 778,$_{20}$. 780,$_{33}$) stammt wohl aus der Vorlage (vgl. Myller Z. 97). Doch vgl. auch Ez habent gesetzet etc. (Nürnb. Pol. 328 unten), die in sehen oder hörent lesen (Nürnb. Chron. 1, 125,$_{33}$).

Hilfsverben. Von den Hilfsverben finden sich folgende Formen:

sein: sint (3. pl. ind. pr.) 774,$_{7.\,11}$. — sein (3. pl. ind. pr.) 774,$_{16}$. 776,$_{13}$ (vgl. Nürnb. Chron. 1, 70,$_{26}$. 1, 99,$_{2}$ u. öfter. Frommann, Gramm. zu Grübel § 98^{b}). — sein (inf.) 779,$_{19}$. 781,$_{1.\,23}$. — wesen (inf.) 776,$_{9}$.

haben: han (1. sgl. ind. pr.) 774,$_{28}$. 779,$_{18}$. 781,$_{19}$. — hat (3. sgl. ind. pr.) 775,$_{7}$. 778,$_{8}$ u. öfter. — het (1. sgl. ind. praet.) 777,$_{6}$. (vgl. Frommann, aaO. § 98^{a}; Lexer, zu Stromer IV, C, 3.). — haben (inf.) 780,$_{6.\,8}$. — han (inf.) 780,$_{3}$. — gehan (inf.) 780,$_{5}$.

werden: werd (2. pl. ind. pr.) 774,$_{17}$ (vgl. Sachs 5, 16,$_{33}$. 5, 34,$_{5}$. 5, 50,$_{19}$. 5, 54,$_{3}$. Frommann, Gramm. zu Grübel § 98^{c}; ders., Sachs §§ 28, 33). — wern (inf.) 780,$_{25}$ (vgl. Frommann, Gramm. zu Grübel §§ 58. 98^{c}).

sollen: sol (1. sgl. ind. pr.) 776,$_{1}$. 780,$_{28}$ u. öfter. — sol (3. sgl. ind. pr.) 777,$_{33}$. — schol (3. sgl. ind. pr.) 779,$_{29.\,33}$ u. öfter. — schült (2. pl. ind. pr.) 774,$_{4}$ (vgl. 713,$_{23.\,24}$.). — solt (3. sgl. conj. praet.) 780,$_{9}$. — scholt (3. sgl. conj. praet.) 776,$_{21.\,27}$; 778,$_{22.\,27.\,30}$; 781,$_{1}$.

s und sch wechseln auch bei Stromer (solten I, 40,$_{17}$. I, 31,$_{17}$. scholten I, 31,$_{23}$. I, 34,$_{11.\,12}$.), bei dem sich auch für organisches sch anlautend s findet. Vgl. Lexer, zu Stromer II, 3 Schluß.

wollen: wil (1. sgl. ind. pr.) 775,$_{9}$. 776,$_{17.\,36}$. — wil (3. sgl. ind. pr.) 776,$_{8}$. 780,$_{8}$. — welln (1. pl. ind. pr.) 781,$_{15}$. — wöll (1. pl. ind. pr.) 779,$_{11}$ (bei nachgesetztem Pronomen. Vgl. fsp. 298,$_{6}$. 299,$_{6}$. 344,$_{8}$. 788,$_{33}$. Über das „ö“

ſ. B. Gr. § 335.). — wöll (3. sgl. conj. pr.) 779,10. — wolt (1. sgl. conj. praet.) 777,26.

In den Rahmen der dialektiſchen Unterſuchung gehört endlich auch noch die Beſprechung des Namens der Frau Sunnreich.[1]) Holland[2]) gibt ihn ohne jede Erklärung, Bartſch[3]) erklärt ihn als vielleicht aus einem mich fragt ein frowe sinne rich der Vorlage entſtanden. Haueis[4]) redet von der „Frau Sunnrich" (iſt das ein Druckfehler oder eine unerläuterte, beabſichtigte Änderung?), und Weinhold[5]) nennt ſie, vermutlich im Anſchluß an Bartſch, gleichfalls ohne irgend welche Begründung „Frau Sinnreich". Was zunächſt die Bartſchiſche Erklärung betrifft, ſo muß bemerkt werden, daß von den mir bekannten Hſſ. des Spr. es keine einzige das vermutete sinne rich aufweiſt. Indeſſen iſt das kein Beweis dafür, daß es nicht in einer anderen Faſſung geſtanden habe. U für i findet ſich im Bairiſchen (vgl. B. Gr. § 30), und Frau Sinnreich, d. h. die Kluge, Erfahrene, würde die Rolle dieſer Perſon ja auch einigermaßen treffend charakteriſieren. Aber eine andere Deutung ſcheint mir nicht nur näher zu liegen, ſondern auch paſſender zu ſein. Frau Sunnreich hält in unſerem Stücke ein ſtrenges Gericht über den Mißbrauch, die Farben als öffentlichen Liebesanzeiger zu benutzen. Sämtliche Farben, außer der ſchwarzen und teilweiſe der braunen, werden deswegen verurteilt. Mir ſcheint daher der Name Sunnreich nicht aus einem vermuteten sinne rîch der Vorlage entlehnt, ſondern vielmehr abſichtliche, ſelbſtändige Kompoſition des Verfaſſers von K. 103 zu ſein, um damit die dieſen Namen tragende Perſon als diejenige zu bezeichnen, die der suon[e] rich, d. h. des Gerichtes gewaltig oder zum Gerichte gewaltig iſt.[6]) Frau Sunnreich.

Die Verstechnik von K. 103 angehend, ſo iſt feſtzuſtellen, daß etwa drei Vierteile des Spiels aus vierhebigen Zeilen beſtehen, ein Vierteil aus dreihebigen Zeilen gebildet wird. Die Verſe ſind in überwiegender Zahl ſtumpf. Einige Male, z. B. Fſp. 775,8 f. 34 f.; 778,11 f. u. öfter, kommen dreihebige Zeilen K. 103, Verstechnik.

1) Sie wurde wahrſcheinlich von einem Manne dargeſtellt. Vgl. Keller, Fſp. 569,2 nebſt Anm. u. Creizenach, Geſch. d. neueren Dr. 1, 415. Über die Neuerung, Frauenrollen durch Frauen ſpielen zu laſſen, ſ. J. W. Nagl u. Jakob Zeidler, Deutſch-Öſterreichiſche Litteraturgeſch., Hauptband. Wien 1899, 344.

2) Geſch. d. altd. Dichtkunſt in Bayern 646. — 3) Pf. Germ. 8, 39.

4) D. deutſche Fasnachtſpiel 14. — 5) Deutſche Fr. 2[3], 256.

6) Vgl. die Kompoſita von suone bei Lexer 2, 1322 f. Sunnreich ließe ſich an und für ſich auch als „reich an Söhnen" erklären. Aber die Stellung der Frau Sunnreich den Farben gegenüber macht eine ſolche Deutung unmöglich. Zuweit hergeholt wäre wohl die Erklärung Sunnreich = Sundreich = Sundrich (zu sunderic; vgl. Lexer 2, 1307) = diejenige, die ihre abgeſonderte, zu den anderen im Widerſpruch ſtehende Meinung hat. Sollte Haueis an etwas Ähnliches gedacht haben? ſ. o.

mit vierhebigen im Reime gebunden vor. Der Auftakt fehlt sehr häufig; des öfteren, z. B. 774,6; 775,16. 32; 777,4; 779,27; 780,22, ist er zweisilbig. Dreimal (775,29; 778,6; 780,29) findet sich sogar dreisilbiger Auftakt, der aber 780,29 dialektisch als zweisilbig gewertet werden muß. Senkungen fehlen häufig (vgl. z. B. ssp. 775,24. 776,35). Mehrsilbige Senkungen kommen vor, z. B. ssp. 774,7. 16. 26; 775,6. 19; 778,9 u. öfter, sind aber verhältnismäßig selten; zudem müssen sie dialektisch oft als einsilbig angesehen werden.

Ein ἀπὸ κοινοῦ haben wir ssp. 780$_{31-33}$.

Anlage des Stückes K. 103. Wir machen nun die Anlage des Spiels und das kulturgeschichtliche Milieu, in das es hineingestellt werden muß, zum Gegenstande unserer Beobachtung. In das Gebiet der alten Rätselfragen setzt K. 103 neben dem Spiele von dem Freiheit (Keller nr. 63) und von einem keiser und eim apt (K. nr. 22) Haueis 13; Wilh. Wackernagel[1]) führt es unter den Spielen auf, die altüberlieferten Stoff behandeln. Wilh. Creizenach[2]) rechnet es zu den Inscenierungen von Frage- und Streitgedichten,[3]) deren Aufführung im 15. Jh. sich mit Bestimmtheit nachweisen lasse. Michels 86 erwähnt K. 103 mit unter den relativ ältesten Niederschlägen der Werbetänze, die sich besonders zur Ausgestaltung von Hochzeitsfeierlichkeiten geeignet hätten.[4]) Wilh. Scherer[5]) endlich zählt es den allegorischen Spielen zu, die nach ihm eine Unterabteilung der Moralitäten[6]) oder Lehrspiele bilden.

Unser Stück gehört unzweifelhaft unter die Aufzüge,[7]) zu denen auch die ploben farb vasnacht, die harnaschvasnacht und andere Spiele gestellt werden müssen; und zwar stellt es den Typus zwei der Revueform nach Michels dar.[8]) Die auf-

---

1) Gesch. d. deutschen Litteratur 1², 1879, 402. — 2) Gesch. d. neueren Dramas 1, 385.

3) Vgl. Herm. Jantzen, Zur Gesch. d. deutschen Streitgedichtes im Mittelalter (= Germanistische Abhandl. begr. v. K. Weinhold, ed. von Fr. Vogt, Heft 13), besonders 92 ff.

4) Vgl. auch Michels 93. — 5) Gesch. d. deutschen Litteratur ⁸1899, 744.

6) Daß auch der Moralitätendichter durch Prozessionen, Tänze und dergl. Dinge die Schaulust zu befriedigen suchte und daß dabei die Kostümierung der allegor. Personen, die Wahl der symbolischen Farben für die Kleidung eine Hauptrolle spielte, betont Creizenach 1, 482.

7) Über Aufzüge und öffentliche Tänze zur Fastenzeit als Hauptwurzeln d. dramat. Spiele weltl. Inhalts vgl. Creizenach 1, 407 ff.; Michels 93 ff.; Th. Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnb. von d. 2. Hälfte d. 15. Jh.s bis 1806 (= Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnb., Heft 12, 1898), 87 ff., besonders 94 f.; Konr. Gusinde, Neidhart mit dem Veilchen, Breslau 1899 (= German. Abhandl. 17), 33 ff.

8) Der Ausdruck „Revueform“ ist von Michels 84 geprägt worden. M. scheidet 3 verschiedene Typen der Revueen: S. 202 (u. 104 ff).

tretenden Personen monologisieren nicht mehr (die primitivste Art des Aufzuges), sondern sie sind zu einer führenden Persönlichkeit, der Frau Sunnreich, in Beziehung gesetzt. So kommt, indem dabei die in der zeitgenössischen Litteratur gangbaren Formen des Frage- und Antwortspiels und der Disputation verwertet werden,[1]) in den starren Aufzug bereits etwas dramatische Lebendigkeit und Bewegung. Die Manier der Revueen aber, für deren Entwicklung übrigens auch nach Michels 107 Nürnberg der eigentliche Schauplatz ist, stellt den Zusammenhang mit dem Schembartlaufen,[2]) einer der beliebtesten Formen der Fastnachtsaufzüge, vor Augen.[3]) Daß die Entwicklung des Theaters durch den Schembart[4]) wichtige Anregungen erfahren habe, betont Hampe.[5]) Und so möchte ich ebenso wie die ploben farb vasnacht, die übrigens im Unterschied zu K. 103 regelmäßige Anordnung der Verse in gleiche Absätze aufweist,[6]) auch K. 103 zu den Schembartläufen stellen, da ja bei dieser Fastnachtslustbarkeit bekanntlich mit farbenprächtigen, kostbaren Gewändern großer Aufwand getrieben wurde.[7])

Eine zweite Frage ist, ob unser Spiel im Hause, sei es in einer Privatwohnung oder einer Herberge, oder im Freien aufgeführt worden ist.[8]) In Nürnberg, und dahin dürfte K. 103 nach dem Gesagten doch wohl aller Wahrscheinlichkeit nach gehören, sind öffentliche Aufführungen von Fastnachtspielen im Allgemeinen nicht üblich gewesen.[9]) Die einzelnen Rotten belustigten durch ihre Zoten und Späße meist die Anwesenden eines Privathauses oder einer Gastwirtschaft[10]), oder sie zogen an demselben Tage von einem Hause zum andern, um möglichst vielen den, nach unserm Geschmacke freilich höchst zweifelhaften,

Ort der Aufführung von K. 103.

---

1) Creizenach 1, 413.

2) Über den Schembart vgl. Fr. M. Böhme, Gesch. d. Tanzes in Deutschl. 1, Leipz. 1886, 67 ff; Michels 98 ff; Hampe, Theaterwesen in Nürnb., 96 ff. Zur Worterklärung s. Joh. Christ. v. Schmid, Schwäb. Wb., 458 f.

3) Michels 104.

4) Hampe 101 behauptet: Für den Schembart finden wir das Wort Spiel oder Fastnachtspiel nie gebraucht. Das trifft nicht zu. S. Anz. f. K. d. deutschen Vorz. 24, 1877, 107, Z. 51 f.

5) Theaterw. in Nürnb. 97. — 6) S. Lier, Studien 12 und dazu Creizenach 1, 410. — 7) Ebenso urteilt, wie ich sehe, Gusinde, Neidhart 40.

8) Ob K. 103 von den Angehörigen einer Zunft oder von Patriziern aufgeführt worden ist, wage ich nicht zu entscheiden.

9) Vgl. über diesen Punkt Wackernagel, Kl. Schr. 2, 112; Hampe, Theaterwesen 108 f, 135. In anderen Städten dagegen, z. B. in Luzern, wurden die Fastnachtspiele auf den Hauptplätzen d. Stadt auf Gerüsten gespielt. K. Meyer, Zs. f. allgem. Gesch. 3, 1886, 181.

10) Wenn E. Schmidt, Charakteristiken, 2. Reihe, Berl. 1901, 78 vom „älteren Nürnberger Fastnachtspiel, das in den Wirtshäusern umlief," redet, so dürfte das eine in dieser Verallgemeinerung nicht ganz zutreffende Auffassung sein.

Genuß ihrer Vorstellung zu bereiten und sich selber einen guten Trunk (vgl. fsp. 270,10) oder auch eine bescheidene Summe Geldes zu verdienen. Ein sicheres Zeichen für Aufführung im Hause bieten die Stücke, in denen der Ein- oder Ausschreier sich direkt an den Hausherrn oder die Hausfrau wendet (z. B. Keller nr. 99, 108, 109.). Zu ihnen dürfen wir K. 103 leider nicht rechnen. Andrerseits fehlt bei unserm Spiele, wie bei fast allen übrigen, jegliche Spielanweisung, die in dieser wie mancher anderen Richtung erwünschten Aufschluß geben könnte. So müssen wir uns mit Vermutungen begnügen; und da will mir im Hinblick auf den Zusammenhang von K. 103 mit dem Schembartlauf Aufführung im Freien wahrscheinlicher dünken.[1]) Scenischer Apparat oder irgend welche besonderen Vorbereitungen sind zur Darstellung von K. 103 nicht von Nöten, so daß man sich diese an jedem freien, ebenen Orte vorstellen kann. Für Aufführung im Freien läßt sich vielleicht auch die Formel, daß die Farben auf den Plan[2]) gekommen seien (fsp. 774,11. 18. vgl. 781,16), geltend machen. In St. 67 nämlich, das ich gegen Michels nach Nürnberg setze (s. o. 20),[3]) kann das Wort plan (fsp 580,5) nur die Bedeutung eines freien Platzes haben, weil aus dem Schlusse des Spieles (fsp. 591,28) klar wird, daß es öffentlich dargestellt wurde. In St. 33 und 70 (vgl. fsp. 267,29. 613,13) finde ich keine Anhaltspunkte, ob sie im Hause oder öffentlich gespielt worden seien.

K. 103, Tanzspiel. Zuletzt bleibt noch die Frage zu erledigen, die Creizenach[4]) aufwirft, ohne sie zu beantworten, ob K. 103 am Schlusse eine Aufforderung zum Tanze enthalte. Die betreffende Stelle (fsp. 781,14 ff) lautet:

Nu pfeuft auf, lieben geselln,
Wann wir nit lenger welln
Bleiben auf disem plan.
Der varb siten ain ieclich man
Wol vernumen hat zu der vasnacht.
Ein ander kürzweil han ich erdacht,
Höflich schimpfen, frölich scherzen
Mit den wolgemuten herzen
Und mit den wolgemuten zart.

---

1) St. 93 ist allerdings im Hause gespielt worden. Vgl. fsp. 728,3. 730,18.

2) Vielleicht soll der plan in K. 103 wie in anderen Spielen (vgl. z. B. Q XVI) den Kampfplatz bezeichnen, womit dann event. nicht nur auf den Wortstreit zwischen Frau Sunnreich und den Farben, sondern zugleich auf einen zum Spiele gehörigen Tanzkampf hingewiesen sein könnte. Hierüber später Ausführlicheres.

3) Vgl. noch Nürnb. Chron. 5, 457,16 ff. und Alwin Schultz, Deutsches Leben im 14. u. 15. Jh., 1891, 495. — 4) Gesch. d. n. Dr. 1,4081).

Es schol nit lenger sein gespart,
Das wir nu fürpas geen
Und nit lenger hie pesteen.

Wenn man nur fsp. 781,$_{14-16}$ ins Auge faßt, könnte man vielleicht an einen geordneten, feierlichen Abzug der Spielenden nach den Klängen der Musik denken (vgl. Gusinde 39). Aber von einem solchen wissen wir, was die von Keller mitgeteilten Stücke angeht, nichts. Dagegen ist in sämtlichen übrigen Spielen Kellers, in denen sich die Aufforderung an den spilmann oder pauker (so nr. 51 u. 120) findet, aufzupfeifen (nr. 2, 5, 20, 22, 51, 56, 120, 128), das Aufpfeifen zum Tanze gemeint.[1]) Infolgedessen scheint mir auch für K. 103 die Deutung von 781,$_{14}$ als Auflösung in einen Tanz die richtige zu sein, zumal wenn man einen Zusammenhang des Stückes mit dem Schembartlaufen annimmt. Ich würde auch ohne jede Andeutung innerhalb des Spieles vermuten, daß es mit einem Tanze schloß; denn, wie St. 14 zeigt, sind wir durchaus berechtigt, auch Spiele, die keine ausdrückliche Aufforderung zum Tanze enthalten, als Tanzspiele anzusprechen. In unserm Falle aber läßt sich außer dem bereits Angeführten noch hinzufügen, daß auch fsp. 781,$_{19}$ ff bei der Annahme eines folgenden Tanzes am einfachsten verständlich wird. Was könnte unter dem höflich schimpfen, frölich scherzen etc. besser begriffen werden als eben ein lustiger Tanz? Die Spieler wollen nicht länger auf ihren Plätzen stehen bleiben, sondern nunmehr fürpas geen, d. h. vorwärts in den Kreis der Zuhörenden hinein und sich eine Schöne zum Tanze aussuchen.[2]) Welcher Art dieser gewesen sein mag, ob es vielleicht ein Morischgentanz[3]) war, worauf das Sterzinger Spiel nr. 14 führen könnte, oder sonst einer der vielen in Nürnberg üblichen Tänze, darüber Vermutungen aufzustellen, wäre ein müßiges Beginnen ohne jeden Anhalt.

Zeit der Abfassung von K. 103.

Über die Zeit der Abfassung von K. 103 befinden wir uns in völligem Dunkel. Weder aus dem Stücke selbst

1) Getanzt wird auch in nr. 3, 4, 6, 37, 43, 59, 60, 62, 64, 95, 106, 112, 129 (vielleicht auch in nr. 70; vgl. fsp. 620,$_{18}$ und dazu D. Wb. unter aufschnurren und prellen.), von den Sterz. Sp. in nr. 1, 2, 5, 8, 14, 15, 18, 20, 22, 25 (vgl. o. 26?)). In Nürnb. war es beliebt, Preise für die besten Tänzer auszusetzen: vgl. fsp. 121,$_{22}$ ff. 566,$_{9}$ ff. 715,$_{11}$ ff. 764,$_{20}$ ff. Solch ein Preistanz aus d. 15. Jh. bei Henne am Rhyn, Kulturgesch. d. d. Volkes I[1], Berl. 1886, 295. Kleinode werden auch fsp. 132,$_{5}$ ff. 264,$_{5}$. 744,$_{25}$ ff. ausgesetzt.

2) Vgl. Fr. M. Böhme, Gesch. d. Tanzes 1,83 ff. Daß das Publikum mittanzt, kommt auch sonst vor. Vgl. fsp. 715,$_{6}$ ff. Übrigens muß K. 103 neben Keller nr. 64 gestellt werden, wo gleichfalls der Ausschreier (Herolt) den Tanz fordert, während im Allgemeinen getanzt wird, bevor das Schlußwort gesprochen ist. S. darüber Creizenach 1, 408.

3) Vgl. fsp. 121,$_{2}$. 1198,$_{26}$. S. hierüber unten bei Q XIV Ausführlicheres.

noch aus irgend einer andern Quelle läßt sich in dieser Richtung etwas Genaues erschließen. Die einzige Hs, in der K. 103 überliefert ist, M, ist undatiert; der Teil, in dem K. 103 aufgezeichnet ist, muß allerdings nach 1441 geschrieben sein; denn nach 1441 fällt die Abfassung von Keller nr. 100, das bll. 456ª—460ª überliefert ist.[1]) Dies hilft uns aber zur Feststellung der Abfassungszeit von K. 103 nichts. Die einzige, freilich höchst unsichere Handhabe in dieser Hinsicht bietet die Metrik. Diese verbietet, K. 103 an das Ende des 15. Jh.s zu setzen, weil zu dieser Zeit der dreihebige Vers, der in K. 103 mit dem vierhebigen noch im Reime gebunden erscheint (s. o. 25 f.), bereits eine streng abgesonderte Form bildet.[2]) Vielmehr dürfte unser Stück, da die Verstechnik in allen seinen Teilen die ältere, an die mittelhochdeutsche (natürlich nicht die der großen höfischen Dichter) lebhaft gemahnende ist, in der ersten Hälfte oder spätestens um die Mitte des 15. Jh.s entstanden sein.

Verfasser von K. 103.

Gleiches Dunkel wie inbetreff der Entstehungszeit von K. 103 herrscht in Hinsicht seines Verfassers, als den wir, wie bereits (o. 19) hervorgehoben wurde, Rosenplüt betrachten müßten, wenn das Register von M nach dieser Seite Glauben verdiente. Daß das nicht der Fall ist, wurde an der gleichen Stelle schon zum Ausdruck gebracht. Nichtsdestoweniger ist K. 103 von Marggraff[3]), Schletter[4]), Kurz[5]), Keller(?)[6]) und Wendeler[7]) dem Rosenplüt zugeschrieben worden[8]), vermutlich im Vertrauen auf die Registerüberschrift in M. Ich möchte es ihm auf das Entschiedenste absprechen. Denn erstens und vor allen Dingen haben wir keinen Grund, Rosenplüt eine solche elende Abschreiberarbeit zuzutrauen (s. o. 18). Rosenplüt ist stets, auch in den sicher von ihm stammenden Fastnachtspielen, original und voll individuellen, selbständigen Lebens. Dann begegnet auch in den nicht entlehnten Partieen nirgends der leiseste Anklang an Rosenplütische Wendungen.[9]) Ferner hat K. 103 am Schlusse die Aufforderung zum Tanze, die, wie bereits Michels 230[1]) be-

---

1) S. Max Herrmann, die Reception des Humanismus in Nürnberg, Berl. 1898, 21, der nr. 100 in eine ganz neue Beleuchtung gerückt hat, und vgl. Creizenach 1, 430.

2) Vgl. Gusinde, Neidhart 64.

3) Kaiser Maximilian I. und Dürer in Nürnb., 29. — 4) In Naumanns Serapeum 2, 1841, 355. — 5) Gesch. d. deutschen Litteratur I², Leipz. 1857, 730ª. — 6) fsp. 1082. — 7) De preambulis 28[1]).

8) Der Münchener Hss.katalog nach Schmellers Verzeichnis führt unter nr. 714 an: f. 289—490 Neunundvierzig Fastnachtspiele und Schneper [sic!] von Hans Rosenplut, darunter K. 103. Schmeller im bair. Wb. ²2, 851 (= ¹4, 24) dagegen schreibt nur einige der in M befindlichen Spiele dem Rosenplüt zu.

9) Rosenplütische Charakteristika bei Michels 132 ff., 153 ff., 182 ff.

obachtet hat, in allen sicher Rosenplütischen Stücken fehlt.[1]) Und endlich weist auch die Metrik von K. 103 auf eine Zeit, die vermutlich vor das dichterische Schaffen Rosenplüts fällt. K. 103 wird vielmehr zu jener Gruppe von Spielen zu rechnen sein, die, wie Hampe[2]) sich ausdrückt, irgend einen einfachen Handwerksmeister oder auch einen kecken jungen Gesellen zum Verfasser haben, welcher das Spiel „mit wenig Witz und viel Behagen“ und unter reichlicher Entlehnung aus schon vorhandenen Spielen und Schwänken mehr verbrach als dichtete.[3])

Die jüngere Spielredaktion (Q XIV).

In enger Verwandtschaft zu K. 103 steht nun die jüngere Spielredaktion. Sie ist uns mit in jener Sammlung von Spielen erhalten, die der tirolische Maler Vigil Raber[4]) in der Zeit vom Jahre 1510—1535 aufgezeichnet hat.[5]) Gefunden sind diese gelegentlich archivalischer Arbeiten zu Sterzing[6]) von Konrad Fischnaler, dem jetzigen Kustos des Museums Ferdinandeum zu Innsbruck[7]), vollständig herausgegeben von Oswald Zingerle.[8]) Das in Frage stehende Spiel findet sich im ersten der beiden Bändchen der Zingerle'schen Ausgabe als nr. XIV und wird in Übereinstimmung mit Michels (S. XI) künftighin als Q XIV bezeichnet werden.

Überlieferung von Q XIV.

Überliefert ist Q XIV zusammen mit Q XV in einem Hefte aus Papier (in gebrochenem Quartformat) mit Pergamentumschlag.[9]) Auf der ersten und letzten Seite des Heftes findet man

1) Direkte Aufforderung zum Tanze ist besonders den Stücken des Hans Folz charakteristisch, der sogar eine eigene Figur, den Tanzforderer, eingeführt zu haben scheint. S. Wilh. Uhl, Anz. 24, 1898, 73. Zu der Stelle fsp. 959,13 möchte ich eine zweite hinzufügen, fsp. 539,27 (nr. 60).

2) Theaterwesen in Nürnb. 114.

3) Gust. Roethe, ADB 29, 1889, 222 ff. erwähnt K. 103 nicht. Folglich hält er das Stück (und mit Recht) für nichtrosenplütisch.

4) S. über ihn Konr. Fischnaler, Vigil Raber, der Maler und Dichter, Innsbruck 1894 (S. A. a. d. Tiroler Boten 1894).

5) Vgl. Zingerle, Sterz. Spiele 1, S. VI.

6) Über dramatische Aufführungen zu Sterzing vgl. K. Fischnaler, Die Volksschauspiele zu Sterzing im 15. u. 16. Jh. (= Zs. d. Ferdinandeums für Tirol u. Vorarlberg, 3. Folge, Heft 38, Innsbruck 1894, 353—79).

7) Sterz. Sp. 1, S. V.

8) Z., Sterzinger Spiele, 2 Bde, Wien 1886 (= Wiener Neudrucke 9 u. 11).

9) aaO. 1, S. VII[u].

drei Streifen in schwarz, rot und gelb gemalt.[1]) Die Außenseite des vorderen Umschlagblattes trägt die Titel der beiden in dem Hefte enthaltenen Spiele: Von den 7 varben. Venus[2]), darunter zwischen den Buchstaben VR das Jahr der Aufzeichnung: 1511.[3])

Inhalt von Q XIV.

Der Inhalt von Q XIV ist folgender: Nachdem der Präkursor in üblicher Weise zur Ruhe aufgefordert und den Anwesenden erklärt hat, daß Frau Venus mit ihren Jungfrauen erscheinen werde, und daß sie von diesen die Bedeutung der sieben Farben in der Liebessprache lernen könnten, tritt der Diener der Venus auf, begrüßt die Zuschauer und ladet alle, die seiner Göttin Diener zu sein begehren, ein, zu seiner Herrin zu reiten. In aller Namen erwidert der grün gekleidete Jüngling, sie würden mit Freuden der Venus entgegenreiten, um die mit Augen zu sehen, die sie alle irre geführt habe, sodaß sie nicht einmal bei Nacht Ruhe zu finden vermöchten.[4]) Die Liebesgöttin bewillkommt die Jünglinge und bittet um Aufschluß über die Bedeutung der einzelnen Farben ihrer Kostüme[5]), und zwar zunächst der grünen. Ihr wird von dem Spieler in grünem Kleide geantwortet: Grün sei der Liebe ein Anfang. Wen Herzenliebe noch nie bezwungen habe, der solle, wenn er sich dem Frauendienste zu widmen beabsichtige, in grüner Farbe gehen. Für seine Worte erhält der Jüngling den Dank des Hofmeisters, der ihm die Dienerschaft am Hofe der Venus in Aussicht stellt. An diese wendet er sich denn auch mit dem Erbieten, gerne in ihre Dienste treten zu wollen. Nach seinen Worten aber betont der Widerspruch, daß oft solche Leute grün trügen, die Liebe und Leid garnicht kännten. Denen solle grün verboten sein. Venus ermahnt den Jüngling, nicht gar zu stürmisch in die Höhe zu fliegen, damit ihm nicht der Sonne Glast sein Gefieder verbrenne, und er zur Erde herabstürze. Doch habe sie stolze Jungfrauen. Wenn ihn unter diesen eine mit ihrer Liebe beglücken wolle, so gönne sie es ihm von Herzen gerne. Der nun folgende Antrag an die „Jungfrau in Grün" wird von dieser mit Freuden angenommen. Beide geloben sich gegenseitige Treue.[6])

Damit wendet sich der Hofmeister der roten Farbe zu und ersucht, diese seiner Herrin zu deuten. Dem entspricht der rot gekleidete Spieler:

rot das prindt in der minn (Z. 104).

---

1) aaO. 1, S. VII4). — 2) Vgl. Goedeke, Grundriß I², 333.

3) Sterz. Sp. 1, S. VIII. — 4) Ist in Z. 34 affn Verbalform? Vgl. Lexer I, 23 unter affen und Schmeller, Bair. Wb. I², 41 unter Aff.

5) Zu Z. 38 vgl. fsp. 366,10; 320,17.

6) Zu Z. 95 vgl. ausz senes pein Q XV, 397; zu treues handen Bair. Wb. I², 1122.

Wen ein rosenfarbiger Mund entzündet habe, daß ein unauslöschbares Feuer in ihm Tag und Nacht brenne, der dürfe mit Recht rote Kleider tragen. Auch dieser Jüngling erhält vom Hofmeister die Anwartschaft, in das Hofgesinde der Venus aufgenommen zu werden. Indessen auf seine Bitte[1]) entgegnet die Göttin, nachdem ihr der Widerspruch die Sinnenblindheit derer, die Rot in yppykait tragen, geschildert hat, er möge sie selber mit seiner Liebe verschonen und seinesgleichen begehren, wenn er anders erhört werden wolle. Ihrem Rate entsprechend, bewirbt sich der Jüngling um die Huld der gleichgekleideten Jungfrau und erhält von ihr die Zusage unaufhörlicher, inbrünstiger Liebe.

Nun erklärt der blau gewandete Geselle, der Aufforderung des Hofmeisters gemäß, seine Farbe als die Farbe der Stetigkeit. Wer treue Liebe im Herzen hege, der solle blaue Kleider tragen. Aber wie selten finde man noch treue Frauendiener! Nur zu oft berge das blaue Kleid die Unstetigkeit unter sich. Darauf bietet der Jüngling, durch die Worte des Hofmeisters dazu ermutigt, der Venus seine Dienste an, wird aber auf die Rede des Widerspruchs hin, daß Blau zuweilen auch Unbeständigkeit und Treulosigkeit bekleide, abschlägig beschieden und an die Begleiterinnen der Venus verwiesen. Hier erlangt er durch seine Rede das Treuwort der blau gekleideten Jungfrau.

Die Reihe ist jetzt an dem grau gekleideten Spieler, der, dem Ersuchen des Hofmeisters entsprechend, der Venus seine Farbe deutet:

grab pedeutet vber sich (Z. 218).

Wenn jemand sich in den Dienst einer Frau zu begeben beabsichtige, obwohl sie ihm von Geburt gleich sei, so solle er sich in graue Farbe kleiden. Für seine Auskunft erhält der Jüngling den Dank des Hofmeisters und zugleich die Aussicht, in das Gefolge der Venus aufgenommen zu werden. Indes die Göttin erklärt ihm nach den Worten des Widerspruches, daß mancher graues Gewand Tragende dennoch bei zarten, lieblichen Frauen keine Erhörung finde, und daß die darum vermieden werden müßten, welche die Bedeutung der grauen Farbe nicht verstünden, er könne ihre Gunst nicht erlangen und möge sein Heil nur da versuchen, wo man sich seiner Dienste freue. Der so Beschiedene wendet sich an die in Grau gekleidete Spielerin und bietet ihr seine lebenslänglichen Dienste an. Diese werden von ihr mit größter Freude angenommen.

1) Zu Z. 118 f. vgl. Fr. Pfeiffer, Heinzelein von Konstanz, Leipz. 1852, Z. 2290 ff.; E. v. Groote, Lieder Muskatbluts, Köln 1853, nr. 38, Z. 47; Hätzl. I, 119,1.

Darauf bittet der Hofmeister den schwarz gewandeten Gesellen, seiner Herrin die Bedeutung der schwarzen Farbe auseinanderzusetzen. Der Bitte wird gewillfahrt. Schwarz bedeute Klage oder Zorn. Wer seinen Buhlen verloren habe, der solle zum Zeichen seines Leides schwarze Kleider tragen. Der Hofmeister stellt dem Jüngling die Dienerschaft bei seiner Göttin in Aussicht, und dieser klagt (der Venus?) seine Verlassenheit und erbarmungswürdige Armut. Der Widerspruch jedoch widerrät der Liebesgöttin, die schwarze Farbe mit ihrer Gunst zu beschenken. Sie solle den Jüngling vielmehr von sich weisen. Diesem Rate folgt Venus, und der Abgewiesene klagt nunmehr sein Leid der in gleiche Farbe gekleideten Jungfrau.[1] Von ihr, die ebenfalls ihren Liebsten verloren hat und vor Schmerz bereits der Welt den Rücken kehren und ins Kloster gehen wollte, wird er freudig begrüßt, und beide beschließen, zusammen einen orden zu stiften und ihr Herzeleid sich gegenseitig treulich tragen zu helfen.

Als Vorletzter wird der Spieler im weißen Kleide vom Hofmeister ersucht, den Sinn seiner Farbe zu erklären. Er deutet sie als die Farbe demütigen Frauendienstes und erhält dafür den Dank des Hofmeisters samt der Anwartschaft, in die Zahl des Gefolges der Göttin eingereiht zu werden. Der Widerspruch dagegen betont der Venus gegenüber, die weiße Farbe sei gar vnmär[2]) und müsse von ihr gemieden werden. Dementsprechend weist Venus den Jüngling von sich ab. Er wendet sich an ihre weißgekleidete Begleiterin und trägt dieser in Demütigkeit seinen Dienst an.[3]) Die Jungfrau freut sich, einen Gesinnungsgenossen gefunden zu haben — denn auch sie sei in Demut gefangen — und gelobt, sich ihm völlig zu ergeben.

Den Beschluß macht der Jüngling im gelben Kostüme, der, dem Ersuchen des Hofmeisters folgend, seine Farbe deutet:

gel ist gebert an diser vart (Z. 389).

Wer seiner Liebsten in Freude und Leid treu gedient habe, wiewohl er oft heimlich Schmerzen habe erdulden müssen, der dürfe sich in gelber Farbe zeigen. Durch die ermunternden Worte des Hofmeisters bewogen, erbietet sich auch dieser Jüngling zum lebenslänglichen Unterthan der Göttin, aber mit dem gleichen Mißerfolge wie seine Vorgänger. Denn auch die gelbe Farbe wird als vnmär vom Widerspruch verworfen,[4]) und Venus weist sie wie alle bisherigen von sich ab. So bewirbt sich der Jüng=

1) Zu Z. 308 vgl. Q IV, 3. XXV. 1279, XI, 929; Hätzl. II, 67,$_{187}$; Bair. Wb. I², 103 f.

2) Vgl. Z. 407; ssp. 197,$_{8}$. — 3) Zu Z. 370 f. vgl. Q XV, 708 f, wo andere Konstruktion.

4) Z. 408 ist wohl an den gelb gekleideten Spieler gerichtet?

ling um die Gunst der gelb gekleideten Jungfrau, versichert sie seiner Treue und erhält von ihr die Zusage ihrer Liebe.

Als Ausschreier tritt der Diener der Venus auf. Er verkündet, daß die siben varb hiermit ein Ende hätten, doch daß Frau Venus einen Buhlen haben müsse. Wenn also irgend ein guter Geselle da sei, welcher Buhlschaft mit ihr pflegen wolle, der solle herzukommen und ihr dienen. Vielleicht finde sich einer, der ihr gefalle und den sie sich dann auserwählen werde.

Verhältnis von Q XIV zu K. 103.

Soweit die Inhaltsangabe. Es wird nunmehr die Frage zu beantworten sein, ob in Q XIV direkte litterarische Abhängigkeit von K. 103 (oder einer nahe verwandten Redaktion) oder nur Benutzung der gleichen Quelle Spr. vorliegt. Man wird von vorneherein zu der ersteren Annahme geneigt sein, weil es höchst unwahrscheinlich ist, daß zwei räumlich entfernte Autoren unabhängig von einander auf den Gedanken verfallen sein sollten, einen von den landläufigen Thematen der Fastnachtspiele so weit abliegenden Stoff wie die Farbendeutung nach der gleichen Quelle fastnachtspielmäßig zu verarbeiten.[1]) Auffällig bleibt freilich bei dieser Annahme, daß Q XIV die braune Farbe aus K. 103 fortgelassen und statt ihrer zwischen der blauen und der schwarzen die graue eingeschoben hat, sowie ferner, daß die Deutung der weißen Farbe in beiden Spielen verschieden ist.[2]) Indessen diese Ungleichmäßigkeiten würden auch bei der Voraussetzung, daß nur Benutzung der gleichen Quelle vorliege, bestehen bleiben. Für direkte Abhängigkeit von K. 103 spricht aber die Thatsache, daß die Reihenfolge der Farben (abgesehen von dem Einschub der grauen in Q XIV) in beiden Spielredaktionen gegen Spr. zusammenstimmt und daß mehr oder weniger wörtliche Übereinstimmungen ganzer Zeilen oder wenigstens Übernahme der Reime öfters festzustellen sind.

$774,_{22-25}$	∾ Q XIV,$_{51-54}$.	$777,_{17}$ f.	∾ Q XIV,$_{315}$ f.
$775,_{6}$ f.	∾ Q XIV,$_{69}$ f.	$778,_{7}$ f.	∾ Q XIV,$_{67}$ f.
$775,_{24}$ f.	∾ Q XIV,$_{104}$.	$779,_{17}$	∾ Q XIV,$_{389}$.
$776,_{3-6}$	∾ Q XIV,$_{167-170}$.	$779,_{24}$	∾ Q XIV,$_{407}$.
$777,_{5}$	∾ Q XIV,$_{275}$.		

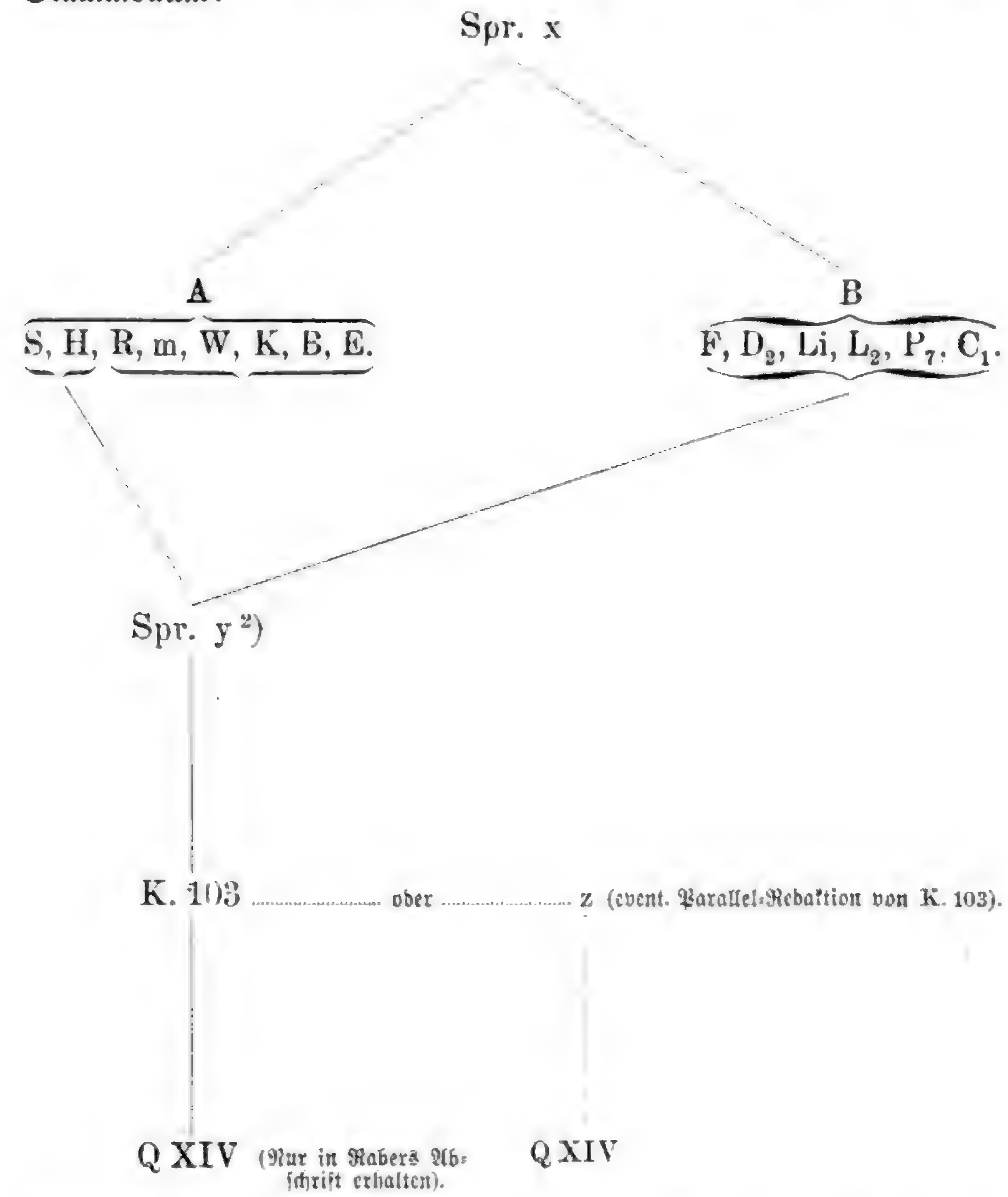
Wenn derartige wörtliche Anklänge sich nicht in reich=

---

1) Daß auch Q XIV Fastnachtspiel ist, geht aus seinem Zusammenhange mit Q XV hervor, das sicher Fastnachtspiel ist (Vgl. Z. 883!). Daß aber Raber beide Spiele als zusammengehörig betrachtete, ergibt sich aus der Überschrift: Der maruschgatancz mit frau venus vnd der 7 varbn vnd hantberchern, sowie aus dem folgenden Personenverzeichnis, in dem die Pers. beider Spiele als persone hujus ludus 41 aufgeführt werden.

2) Die Bedeutung der weißen Farbe in K. 103 übernimmt in Q XIV die grüne (Vgl. fsp. $778,_{7}$ f. mit Q XIV,$_{66}$ ff. $_{85}$ f. $_{93}$ f.), während die weiße F. in Q XIV Demut im Frauendienste anzeigt (Z. 343 ff.).

licherem Maße finden, so liegt der Grund dafür in der Freiheit, mit welcher der Bearbeiter K. 103 behandelte und zu behandeln infolge der kunstvolleren Anlage seines Spieles teilweise gezwungen war. Wir haben aber dennoch K. 103 (oder eine mit K. 103 nahe verwandte Redaktion?) als unmittelbare Vorlage von Q XIV vorauszusetzen.[1]) Es ergibt sich also folgender Stammbaum:



1) Vgl. Michels 89 unten. Übrigens ist auch Q XV, das, wie erwähnt, mit Q XIV zusammen in einem Hefte überliefert ist, eine direkte Bearbeitung von Keller nr. 70. S. Michels 90 f. Von dem Zusammenhange der Nürnb. und Sterz. Spiele verspricht Creizenach 1, 422, später zu handeln. Bd. 1 u. 2,1 (Halle 1901) enthalten hierüber jedoch leider nichts.

2) S. o. 16 f.

Die Mundart des Spieles ist bairisch-österreichisch. Das beweisen die Reime, in denen zunächst die dem Bairischen charakteristische, starke Neigung zu Synkope und Apokope auffällt. Wenige Beispiele für viele: Mundart von Q XIV.

mundt : entzund Z. 105 f., sind : vindt 175 f. (B. Gr. § 14). erschein : mein 55 f. und öfter, sprich : sich 217 f., peginn : sinn 375 f. (B. Gr. § 15). Reime.

a : o. man : daruon 11 f. (B. Gr. § 6; Mhd. Gr.[1]) § 60).

a : ô. das : lösz 165 f. (B. Gr. §§ 22. 56).

e : ë. gesell : bëll 437 f. (B. Gr. § 12; Mhd. Gr. § 41).

e : ö. precht: möcht (Hs. mocht) 145 f. (B. Gr. § 326. Vgl. § 25 f. und D. Maa. 3, 17,4. e). [2])

â : ô. dâ: frô 247 f. (B. Gr. § 56; D. Maa. 3, 91,3. ô).

ae : e (Suffix-er). mär : dener[3]) 285 f. (Vgl. schreiber: vnmär Q XV, 650 f.; mär : schreibär Q XV, 803 f.) [4])

i : ü. plindt : erzündt (Hs. erczundt), 125 f. (B. Gr. § 19; D. Maa. 3, 18,3. i).

ê : ë (vor r). mêr : hër 253 f., gebër : khêr 301 f.; verckhêrn : pschërn 323 f.; êrenn : gbëren 405 f.; lêrenn: gebërenn 417 f. (B. Gr. § 48; D. Maa. 3, 90,2. ae).

An dieser Stelle mag auch der Reim stêtt : trêt (für traet) 5 f. Erwähnung finden. Vgl. dazu B. Gr. § 42; Bair. Wb. I², 653 unter tragen. Doch findet sich Q XIV, 69 u. 168 auch trait im Reime.

Die Stammsilbendehnung ist in Q XIV durchgeführt; Länge und Kürze sind, auch wo sie vor Muten stehen, im Reime gebunden:

â : a. lân: an 45 f. Vgl. 263 f., 339 f., 429 f., 109 f., 157 f., 93 f., 431 f.; plâb: herab 163 f.; grâb: trab 215 f., : schabab 243 f.; gefrâgt : tragt 25 f.; frâgen : tragen 91 f., 171 f., : abesagen 297 f.; hât : stat 391 f. (B. Gr. § 36; Mhd. Gr. § 24).

ô : o. thôrn : verlorn 127 f.; spot : nôt 353 f. (B. Gr. § 55; Mhd. Gr. § 62).

Bairisch sind ferner die Reime mier: dier 89 f., 211 f. (Hs. mir), 267 f., : gier 371 f. (Dagegen mir : pegir 207 f.).

---

1) Mhd. Gr. = K. Weinhold, Mittelhochdeutsche Grammatik, Paderborn ²1883. — 2) D. Maa. 3 = Die deutschen Mundarten, ed. G. Karl Frommann, Bd. 3, Nürnb. 1856.

3) Jn dener ê für ie? Vgl. B. Gr. § 46; Bair. Wb. I², 513 unter dienen. Vielleicht liegt auch nur ein Schreibfehler vor. Vgl Q XIV, 21. 60. 116 und öfter.

4) Fr. Vogt, Von der Hebung des schwachen e (Festgabe für R. Hildebrand, Leipz. 1894, 150 ff.), 162.

Vgl. B. Gr. §§ 90. 357; Mhd. Gr. § 45; D. Maa. 3,95, 2. ia; Schmidt, Vokalismus 2, 374 f.[1])

Altes und neues ei wird nicht mit einander gereimt[2]) und ist auch in die Endsilbe -lich und in die Suffixe -lîn und -în (> -jân) eingedrungen:

minikleich : reich 17 f., : tugentleich 185 f., : geleich[3]) 221 f. (Dagegen mich : ebickhlich 351 f.); mein : megetlein 77 f., : mundelein 365 f. Vgl. B Gr. § 244; kinigein : sein 349 f. (Dagegen kinigin : göttinn 341 f.).

m : n. sampt : pekant 15 f.; lobesan : wân 235 f.[4]), : verstân 291 f. — B. Gr. § 169; Mhd. Gr. § 216.

Ausfall von d (zwischen r und n). wer(de)n : gern 59 f.; : pegern 133 f.; pschorn : or(d)en 329 f. — B. Gr. § 148; Mhd. Gr. § 186.

Differenz eines auslautenden t:

venus : lust 121 f. (Vgl. dick : plickht Q XV, 807 f.).

In bairisch-österreichisches Sprachgebiet weisen endlich Reime wie

plab : grab 41 f. (b Verhärtung für ableitendes w im Auslaut. S. auch die Beispiele oben unter â : a). B. Gr. § 125; ergebem : ebm 381 f. (-em statt -en nach Lippenkonsonanten). Vgl. Schmeller, Die Mundarten Bayerns grammatisch dargestellt, München 1821, § 576; B. Gr. § 288.

ch für h. — nicht : geschicht 13 f.; versechn : geschechn 413 f. — B. Gr. § 183.

Nachvokale nach r. — arem : erparem 289 f.: steren : geberen 399 f. — B. Gr. § 162; Schmidt, Vokalismus 2, 373. 379 ff.

Das Part. Prät. der schwachen Verba zeigt Rückumlaut:

land : gesandt 19 f.; genant : gbant 27 f., 39 f.; erlôst : rôst 119 f., : trôst 357 f. (Dagegen penent : endt 433 f.).

Bestand des Spieles außerhalb der Reime. Ebenso wie die Reime führt auch der übrige Bestand des Spieles auf bairisch-österreichische Heimat. Wir finden hier durchgängig die gleiche, starke Neigung zu Synkope und Apokope, die bei Besprechung der Reime hervorgehoben wurde.

Vokalismus. Bairisch ist die breite Masse der durchgeführten neuen Diphthonge ei > î, au > û, eu > iu. Nur ein einziges Mal erscheint iu (pschliustz) in der Überschrift über der Rede des Ausschreiers.

---

1) Joh. Schmidt, Zur Gesch. d. indogermanischen Vokalismus, 2 Bde, Weimar 1871, 75.

2) Z. 421 ist ei nur für ai verschrieben.

3) Die Hs. hat hier minnicklich.

4) Dagegen lobesam: stam 249 f.

Altes und neues ei werden wohl unterschieden, eu (= iu) wird neben eu auch durch oi resp. oy bezeichnet. Vgl. froint-schaft 265; troye 190 (daneben treue 102. 421). — W. Gr. § 98.

eu = iu erscheint als ei in pedey'et 164. 167. (Sonst pedeutet, z. B. 218. 275). — W. Gr. § 79a; D. Maa. 3, 93,2. äi.

Auch eu = öu ist zu ei verbreitert in freiden 137. 258. 282. 374. — W. Gr. § 79b; D. Maa. 3, 93,4. äi.

Ferner finden sich:

a für ë: etbar 287; wan (?) 52. (Vgl. etwan fsp. 1274, letzte Zeile, aber wer Q XIV, 168. 276). — W. Gr. § 6.

e für altes ei: statiket 191; diemuetikhet 344. 370; peyenander 96 (Vgl. öhem Sterz. Sp. Bd. 2, 245). — W. Gr. § 13; D. Maa. 3, 17,6. e. Einmal begegnet

e für junges ei: alczet 184 (alzeit 96. 156). — Schm., Maa. Bayerns § 63.

Schwächung aus seind (125) ist send 123. 362. — W. Gr. § 296.

e geschwächt aus i: mindlen 63. — W. Gr. §§ 19. 244

Unechtes e angefügt in rate 72. 77. 114 u. öfter; ane-tragen 172; abesagen 298. — W. Gr. § 338.

â für altes ei: stetikat 203. 208. — W. Gr. § 39.

ô Verdumpfung aus â für uo: tôn 212. — W. Gr. § 301.

i für ü: kinigin 341. 349; kinikliche 351; mindlen 63; yppykait 124. — W. Gr. §§ 19. 32; D. Maa. 3, 18,3. i.

ie für i: mier 300; dier 80. 82. 138. 362 u. öfter; ier (= vos) 183; ier (= eius) 209. 223. (Daneben mir 132; dir 136; ir 4.) — W. Gr. §§ 90. 357; D. Maa. 3, 95,2. ia.

ê für œ: heche 73; greste 144; here 339 (Vgl. grescht Q XIII, 113; hert Q XVI, 1; schen Q XVIII, 121). — W. Gr. § 47; D. Maa. 3, 90,2 e. 3, 94,3. ëa.

ö für e: erlöschn 108. 146.[1]) Vgl. erleschn 153. — W. Gr. § 26.

Endlich ist, was den Vokalismus angeht, auf den der bairischen Mundart eigenen Widerstand gegen den Umlaut hinzuweisen. Umgelautete und nichtumgelautete Formen stehen oft neben einander.

o: mochten 36. — **u**: kurczlichn 14; funft 43; hulf 64; furpas 92; wurdest 137; kund 149; vbel 296 und andere Beispiele mehr. — **â**: statikayt 167. 191; vnstatikait 178; staten 174. 205. — **ô**: hor wir 59; frolich 265; trost (2. pl. imper.) 308. — W. Gr. § 117.

In Bezug auf den Konsonantismus sei auf folgende Besonderheiten aufmerksam gemacht: Konsonantismus.

1) Hs.: erloschn.

b für w im Anlaute und in Verbindung mit Lingualen. Die Menge der Beispiele verbietet, sie sämtlich anzuführen. Einige mögen genügen: gbant 28. 94; gbern 79. 295: beysse 367; bell 438; erbirbt 375; furbar 166; peczbang 52; zbar 360. 408; schbeigt 1; geschbind 397. — B. Gr. § 124; Schm., Maa. Bayerns § 683.

p für b. Im Anlaute ausnahmslos, auch in der Vorsatzpartikel be—, z. B. prindt 104; plindt 125; plab 167; puelln 309; pelangen 150; pschern 324; phuet 99. — B. Gr. § 121; D. Maa. 3, 102, 1. u. 4. Absatz.

Einschub von p zwischen m u. t: sampt 15; niempt 253; zimpt 296. 405; kumpt 445. — B. Gr. § 122.

m für w: mir (= nos) 435. — B. Gr. §§ 139. 357; D. Maa. 3. 452 (VI,1).

m für n nach Labialen: ebm 11; gebm 357; gelaubm 372. — B. Gr. § 288; Schm., Maa. Bayerns § 576.

d (dt) im Auslaute festgehalten nach Längen und l u. n; z. B. klaid 111. 380; thued 298; gmaidt 305; wild 152. 369; heldt 179; sind 175; fundt 328. — B. Gr. § 149; D. Maa. 3, 104.

Einfügung von unechtem d haben wir in mindickleich 185 (B. Gr. § 148; D. Maa. 3, 105), Ausfall von d in wir weren 329 (B. Gr. § 148; D. Maa. 3, 90,4.6), Ausfall von d und Apokope des e im Part. Präs.: lieben 178; pedeuten 243; gebern 295 (Vgl. seczn Q XV, 36; pegern Q XV, 714. 866). — Mhd. Gr. § 428; s. Schm., Maa. Bayerns § 973.

Anschub von unechtem t findet sich in denocht 70. 188; anderst 134. 253. 426; yndert 437 (B. Gr. 143; D. Maa. 3, 105), Einschub von n in zun ainemm 288 (Schm., Maa. Bayerns § 609; D. Maa. 3, 101,3), Ausfall von n in stiftet 330 (B. Gr. § 166), ch für h endlich in [ich] sich 142; sicht 28. 111. 177; sechn 30; heche 72. — B. Gr. §§ 183. 187; D. Maa. 3, 110.

Ziehen wir das Resultat der voraufgegangenen Darstellung, so werden wir nicht fehlgehen, wenn wir als Heimat von Q XIV Tirol bezeichnen, und zwar jene Gegenden Tirols, in denen wesentlich bairisch-österreichische Mundart herrscht.[1] Grob dialektische Formen sind in Q XIV im allgemeinen vermieden. Auf alemannischen Einfluß könnte sollent ir (4) und losent (354) schließen lassen. Vgl. Weinhold, Alem. Gr. §§ 342. 349; B. Gr. § 284; Michels 29, Abs. 3.

---

1) Sicher in Tirol entstanden ist auch das mit Q XIV zusammenhängende (vgl. o. 351) Q XV. Vgl. Z. 552. 619. Michels 90.

Versbau von Q XIV.

Über den Versbau von Q XIV ist zu bemerken, daß fast 95 % sämtlicher Zeilen vier Hebungen aufweisen und zwar bei überwiegend stumpfem Reime.[1]) Der übrige Bruchteil des Spieles besteht aus dreihebigen Versen, die in der Mehrzahl der Fälle klingend gereimt sind (z. B. 53 f. 75. 141 f. 201 f. 225. 251 f. 443 f.).[2]) Doch finden sich vereinzelt auch dreihebig stumpfe Zeilen (z. B. 118. 179. 229. 397,[3]) wahrscheinlich auch 32. 220. 434).

Im Allgemeinen reimen vierhebig stumpfe Verse mit vierhebig stumpfen, vierhebig klingende mit vierhebig klingenden. Aber es begegnen auch vierhebig klingende Zeilen im Reime mit dreihebig klingenden (z. B. 75 f., 225 f. und vielleicht 333 f., 395 f.[4]), und vierhebig stumpfe im Reime mit dreihebig stumpfen (z. B. 117 f.,[5]) 179 f.,[6]) 229 f.,[7]) 397 f., vermutlich auch 31 f., 219 f., 433 f.). Die letztgenannte Erscheinung berechtigt zu dem Schlusse, daß die Abfassung von Q XIV in eine wesentlich frühere Zeit fällt als das Jahr seiner Niederschrift durch Raber (Vgl. o. 30). Wir besitzen in dem Manuskripte, das uns Q XIV überliefert, also nicht die Urschrift des Spieles, sondern, was freilich schon die vielfachen Fehler und offenbaren Textverderbnisse an die Hand geben[8]), die Kopie eines bisher verlorenen Originals.

Der Auftakt fehlt fast in einem Fünftel sämtlicher Verszeilen von Q XIV; wo er vorkommt, ist er meistens einsilbig. Mehrfach zeigt sich jedoch auch zweisilbiger Auftakt (z. B 99. 116. 126. 212. 326. 408 u. öfter), der indessen in vielen Fällen entweder dialektisch als einsilbig gewertet werden muß (z. B. 5.

---

1) Mehr als 4/5 der Vierheber zeigen männlichen Reim.

2) Ob Z 333. 395. 417 f. auch hierher zu rechnen sind oder als vierhebig gefaßt werden müssen, wage ich nicht zu entscheiden.

3) Zu den drei letztgenannten Beispielen vgl. Z. 57. 115. 285. 347.

4) Vgl o. Anm. 2.

5) Z. 117 ist venus als metrumstörend zu streichen. 6) Z. 180 ist vermutlich nachträglich überladen. Sie wird etwa gelautet haben: ze ainem diener meinr frauen wirstu geselt. 7) Z. 230 ist verderbt.

8) Z. 216 fehlt pedeutet, 402 fehlt ich; Z. 217 muß umgestellt werden sag euch vnd. Dazu kommen die vielen Versüberfüllungen, die durch späteren Einschub von Epitheten, Hilfsverben und allerhand Flickwörtern entstanden sind. Z. 75 ist das zu streichen, 155 das von mir, 326 das halt, 362 das gar. Z. 344 dürfte etwa gelautet haben: in démuet sich erczaign thúet (vgl. Z. 378). Sicher verderbt ist Z. 168 ff. Am glattesten würde die Periode durch Streichung von Z. 169 f Aber dies Verfahren ist im Hinblick auf Z. 200 f. wohl allzu gewaltsam. Ich möchte daher als ursprünglich etwa annehmen: Der wedr in lieb noch in laiden | von seinem zarten pueln tet gschaiden. Alles übrige bleibt unverändert. Zu vergleichen ist hier auch Anm. 5 bis 7.

40. 174. 257. 371 u. öfter) oder auf Textverderbnis beruht.[1]) Dreisilbigen Auftakt haben Zeile 22, 117, 160, 180, 212, 294, 296, 300, 327, 341. Aber dieser wird in Zeile 180 dialektisch als ein-, in Zeile 160, 212, 294, 296, 327 als zweisilbig zu gelten haben, während Zeile 22, 117, 300, 341 wahrscheinlich nicht in Ordnung sind.[2]) Von irgend welcher gesetzmäßigen Silbenzählung, die nach meistersängerischer Art jede einzelne Silbe gleichwertig sowohl in der Hebung als in der Senkung verwendet, kann in Q XIV keine Rede sein.

Senkungen fehlen häufig und zwar in allen Füßen; im ersten z. B. Zeile 13. 37. 115. 231. 328. 439, im zweiten z B. Zeile 149. 191. 263. 363. 411, im dritten z. B. Zeile 3. 155. 260. 398. 412. 425. Bisweilen fehlen in einer Zeile mehrere Senkungen, z. B. Zeile 121. 259. Andrerseits begegnet auch zweisilbige Senkung nicht selten; im ersten Versfuße z. B. Zeile 8. 60. 135. 274. 342. 370, im zweiten z. B. Zeile 20. 69. 173. 290. 398. 420, im dritten z. B. Zeile 1. 27. 183. 208. 245. Mehrere derartige Fälle vereinigt bieten Zeile 211. 243. 326. 387. 445. Sogar dreisilbige Senkung erscheint in Zeile 100. 123. 155. 187. 440. Sie wird aber ebenso wie dreisilbiger Auftakt wohl nicht gesprochen worden, sondern mundartlich zweisilbig zu werten sein. Selbstverständlich läßt sich mit Bestimmtheit hierüber nichts behaupten.

Anlage von Q XIV.

Vergleichen wir die Anlage von Q XIV mit der Komposition von K. 103, so müssen wir jene als bedeutend geschickter und kunstvoller bezeichnen. Die Zahl der Spieler ist in Q XIV von neun auf achtzehn gestiegen. Neben der Venus erscheinen ihr Hofmeister, ihr Diener, ferner der Widerspruch und die sieben Farben, und zwar diese durch je eine männliche und weibliche Figur besetzt, von denen die letzteren als Gefolge der Liebesgöttin auftreten.[3]) Der Widerspruch vertritt ungefähr die Rolle der Frau Sunnreich, — an jeder Farbe weiß er etwas zu tadeln — während der Hofmeister mit seiner stets zustimmenden Antwort gewissermaßen die Folie dazu bildet. Indem nun die Figuren der einzelnen Farben nicht nur unter einander, sondern auch

1) Z. B. Z. 49, wo frau, Z. 310, wo vnd zu streichen sein wird. Zu Z. 49 vgl. Z. 61

2) Z. 22 möchte ich das gar, 117 das venus, 300 das von mier, 341 das o als späteren Zusatz zu streichen vorschlagen. Gesonderte Betrachtung verdient Z. 354, wo der 3silbige Auftakt in technischer Verwendung zum Ausrufe vielleicht ursprünglich ist Doch kann die Zeile auch: ich pit euch, lost mich ausz diser not gelautet haben.

3) Daß das Auftreten der Venus mit ihrem Hofgesinde an Hans Sachsens „Hofgesinde der Venus“ erinnert, darauf macht bereits Michels 92 aufmerksam. Das Sachsische Fastnachtspiel hat kurz vor dem Schlusse die szenische Bemerkung: Man Dantzt (1. 20, 196 Goetze).

zum Hofmeister und zur Venus und diese wieder zum Widerspruch in Beziehung gesetzt sind, entsteht eine Beweglichkeit und Lebendigkeit des Dialogs, wie wir sie in diesem Maße in K. 103 vergeblich suchen.

Q XIV ein Tanzspiel.

Q XIV ist, wie aus der Überschrift Der maruschgatancz mit frau venus vnd der 7 varbn vnd hantberchern deutlich hervorgeht, ein Tanzspiel. Eine regelmäßige Anordnung der Verse aber in Abschnitte von abwechselnd gleichviel Zeilen (vgl. o. 27) ist wenigstens in der überlieferten Gestalt des Spieles ebenso wenig wie in Q XV vorhanden. Wieviel Personen sich an dem Tanze beteiligt haben, muß unbestimmt bleiben. Nur soviel ist aus der erwähnten Überschrift mit Sicherheit zu schließen, daß auch Spieler von Q XV daran Teil nahmen. Q XIV und Q XV muß demnach im Zusammenhange gespielt worden sein, wie denn freilich auch der Schluß von Q XIV (vgl. Z. 435 ff.) unzweifelhaft einen Hinweis auf Q XV enthält.

Welcher Art der maruschgatanz[1]) zu jener Zeit in Deutschland gewesen sein mag, darüber ist mir nichts Bestimmtes bekannt geworden. Erwähnt wird er mehrfach[2]), aber ich habe mich vergeblich bemüht, eine Stelle in ungefähr gleichzeitiger deutscher Litteratur ausfindig zu machen, wo er beschrieben würde. Ob er damals noch, seinem Ursprunge gemäß, wirklicher Schwertertanz[3]) gewesen ist, scheint mir mindestens zweifelhaft. Q XIV, 21 ff. u. 29 könnten vermuten lassen, daß die Tänzer, ähnlich wie bildliche Darstellungen in den alten Nürnberger Schembartbüchern es zeigen,[4]) auf Pferdepuppen erschienen, die an ihrem Leibe befestigt waren.

Entstehungszeit von Q XIV.

Über die Entstehungszeit von Q XIV vermag ich weiter nichts zu sagen, als was bereits bei Gelegenheit des Versbaues bemerkt wurde. Das Spiel muß aus dem o. 41 angeführten

---

1) S. Böhme, Gesch. d. Tanzes 1, 132 ff. und Alb. Czerwinski, Die Tänze des 16. Jh.s, Danzig 1878, 121 ff. Über den englischen morris-dance vgl. A. Czerwinski, Gesch. d. Tanzkunst, Leipz. 1862, 216 ff. und B. Tschischwitz, Shakspere-Forschungen II^2, Halle 1868, 106 ff.

2) Z. B. als moriscbgentanz fsp. 121,2, als morischkotanz in d. Nürnb. Ratsprotokollen, Jahrg. 1479, Fascikel 1, bl. 8^b (Vgl. Mitteil. d. V. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, Heft 13, 101. S. dazu aaO. Heft 12, Abt. 2, 95), als moriskentanz fsp. 1198, Z. 26, ferner bei Fischart, Gargantua ed v. A. Alsleben, Halle 1891 (Braune, Neudrucke 65—71), 122. 266. Weitere Beispiele im D. Wb. 6, Sp. 2587 unter Moiskrentanz.

3) S. Karl Müllenhof, Über den Schwerttanz (Festgaben für Gust. Homeyer 1871, 109 ff.). Von Schwerttänzen in der Schweiz, bei denen die Teilnehmer die Gesichter schwärzten, handelt Jak. Bächtold, Gesch. d. deutschen Litteratur in der Schweiz, 1892, 248 f.

4) S. Mor. Maximilian Mayer, Des alten Nürnbergs Sitten und Gebräuche in Freud und Leid. Erste Abt.: Das Schembartbuch. Erstes Heft. Nürnberg 1831, Tafel 5.

Verfasser von Q XIV.

Grunde[1]) vor dem Ende des 15. Jh.s gedichtet sein, und zwar wird der Dichter, oder besser ausgedrückt, der Überarbeiter nicht in der Person Vigil Rabers zu suchen sein. Diesem gebührt vielmehr, wie bei den meisten übrigen Sterzinger Spielen, nur das Verdienst, Q XIV durch seine Abschrift vom Jahre 1511 für uns gerettet zu haben.[2])

Ergebnisse des ersten, philologischen Teiles.

Am Schlusse des ersten, wesentlich philologischen Teiles unserer Untersuchung angekommen, fassen wir die gewonnenen Ergebnisse kurz dahin zusammen: K. 103, nur im cgm. 714 überliefert, geht zum größten Teile (fast wörtlich) auf ein Spruchgedicht des 14. Jh.s (= Spr.) zurück. Spr. (unbestimmter Herkunft) ist in vierzehn Hss. erhalten, die sich in zwei Gruppen (S, H, R, m, W, K, B, E einerseits und F, D_2, Li, L_2, P_7, C, andrerseits) scheiden. K. 103 stimmt im wesentlichen zur ersteren Gruppe (vereinzelte Hinneigung zur zweiten ist freilich zuzugeben) und dürfte spätestens um die Mitte des 15. Jh.s, wahrscheinlich in Nürnberg, als Tanzspiel entstanden sein. Der Verfasser ist nicht Rosenplüt. K. 103 (oder eine nahe verwandte Redaktion?) bietet die direkte Vorlage für das Sterzinger Spiel Q XIV, welches in einer Hs. des 16. Jh.s überliefert, aber bereits vor dem Ende des 15. Jh.s (und zwar nicht von Vigil Raber) gleichfalls als Tanzspiel in Tirol verfaßt ist. Beide Spiele wurden zum Zwecke der Fastnachtsbelustigung hergestellt und vermutlich auch zur Fastnachtszeit aufgeführt.

Kulturgeschichtliche Erklärung des Spieles von den 7 Farben.

Farbensprache.

Es erübrigt, in einem zweiten Teile auf jene Erscheinung näher einzugehen, welche die kulturgeschichtliche Voraussetzung der beiden behandelten Spielredaktionen bildet, die Sitte nämlich, durch bestimmte Farben des Gewandes bestimmte Zuständlichkeiten des Liebeslebens zum Ausdrucke zu bringen. Hier kann nicht eine umfangreiche Geschichte der Farbensymbolik bis zu dem Zeitpunkte gegeben werden, wo uns die Gewandfarbensprache erstmalig entgegentritt. Ich verweise dafür vielmehr auf Wilhelm Wackernagels bekannte Abhandlung.[3]) Nur soviel mag

---

1) Vgl. o. 30.

2) Vgl. o. 41. Die gleiche Ansicht vertritt Konrad Fischnaler in einem Briefe an mich vom 31. Oktober 1901.

3) Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters (Kl. Schr. 1, Leipz. 1872, 143 ff.).

in aller Kürze hervorgehoben werden, daß man eine religiöse und eine weltliche, minnigliche Farbensymbolik scharf unterscheiden muß und daß, während jene bereits eine jahrhundertelange Entwickelung erlebt hatte, von dieser noch im 13. Jh. kaum die Rede sein kann. Nicht als ob die Dichter des 13. Jh.s kein Gefühl und Verständnis für die Poesie der Farbenwelt besessen hätten![1]) In Gedichten jener Zeit wird häufig die rote Rose, die weiße Lilie, das blaue Veilchen zu Vergleichen herangezogen. Die Farbenpracht, welche sich besonders an den Kostümen der höfisch-vornehmen Welt entfaltete, desgleichen der fast allen Ständen gemeinsame Luxus der Kleidung boten den Ausgangspunkt nicht nur zur Gestaltung von allerlei dem Gewande entnommenen Bildlichkeiten dichterischer Rede, sondern wurden der Mitanlaß zur Entwickelung der Kleidersymbolik und Kleiderallegorie.[2]) Aber eine ausgebildete weltliche, minnigliche Farbensymbolik hat das 13. Jh. nicht hervorgebracht. Oder, vorsichtiger ausgedrückt, die gleichzeitige Litteratur zeigt noch keine Spur davon.

Dagegen tritt uns im 14. Jh. diese minnigliche Farbensymbolik häufig, und zwar in einer Anzahl gerade der ältesten Belege als Gewandfarbensprache, entgegen. Minnigliche Farbensymbolik.

Daß man den Farben überhaupt sinnbildliche Bedeutung beilegte, findet seine letzte Erklärung in der tiefeingewurzelten Naturliebe des Menschen, der es nicht entgehen konnte, daß jede Farbe auf das Gefühlsleben einen sehr verschiedenartigen Eindruck hervorruft.[3]) Und dieser verschiedene Eindruck ist, durchaus nicht so willkürlich, wie Wackernagel 204 annimmt, in unserer Farbensymbolik ausgeprägt, die „unter den Farben der aktiven Seite die heftigen, leidenschaftlichen Erregungen des Seelenlebens versinnbildlicht, während sie die passiven, innerlichen Gefühlszustände der kalten, herabstimmenden Farbenreihe associiert.“[4]) Selbstverständlich muß mit Hochegger zugegeben werden, daß bei solchen Symbolisierungen „oft sehr zufällige Associationen mit im Spiele sind.“

---

1) Vgl. J. V. Zingerle, Farbenvergleiche im Mittelalter (Pf. Germ. 9, 385 ff.).

2) Wackernagel, Blumensprache 200. Zur Kleiderallegorie vgl. Gust. Roethe, Die Gedichte Reinmars von Zweter, Leipz. 1887, Anm. zu nr. 41 u. S. 212. Umfangreiche Materialien zu diesem Gegenstande werde ich an anderem Orte verarbeiten.

3) Jacob Grimm ist soweit gegangen, einen weit ausgeführten Parallelismus zwischen Farben und Vokalen (auch Diphthongen!) aufzustellen. Er hat diese seine Lieblingsidee allerdings selber als „etwas schwindelicht“ bezeichnet. S. Gramm. 4², Gütersloh 1898, S. XIV.

4) Rud. Hochegger, Die geschichtl. Entwickelung d. Farbensinnes, eine psycholog. Studie z. Entwickelungsgesch. des Menschen, Innsbr. 1884, 118. Vgl. 44 ff.

In welcher genaueren Zeit und Form sich die „verliebte Deutung der Farben“[1]) entwickelt hat, das feststellen zu wollen, wäre vergebliches Bemühen, da uns der Strom mündlicher Tradition, aus dem wir uns manche aufhellende Erklärung holen könnten, völlig versandet ist. Unwahrscheinlich dünkt es mich, daß die minnigliche Farbendeutung sich gleich in ihrer Entstehung als Gewandfarbensprache entfaltet habe. Dagegen hat der Gedanke Uhlands einiges Ansprechende, daß am bunten Schmelz der Blumenwelt die nachsinnende Vergleichung und verliebte Deutung der Farben ihren Anfang genommen habe.[2])

Die Gewandfarbensprache.

Wie dem auch sei, jedenfalls begegnet uns im 14. Jh. eine ausgebreitete Farbensymbolik, die sich besonders auffallend in der Sitte offenbart, durch das Tragen bestimmter Farben die Leiden und Freuden der Liebe öffentlich anzuzeigen. Litterarisch bezeugt ist diese Gewandfarbensprache in einer großen Anzahl von gleichzeitigen und späteren Dichtungen.

Man muß unter ihnen solche, die zur Klasse der allegorischen Personifikationsdichtung gehören, und solche, die unmittelbar und ohne Anwendung der Allegorie auf die in Rede stehende Sitte deuten, unterscheiden.[3]) Zu der ersteren Gruppe ist z. B. jenes bereits o. S. 9[illegible] berührte Gedicht, sind die Dichtungen Meister Altswerts „Der Kittel“ und „Der Tugenden Schatz“ zu rechnen, in denen personifizierte Tugenden in die Farben dieser Tugenden gekleidet sind.[4]) Bei Meister Altswert, den Meyer 23 ff. übrigens dem Ausgange des 14. Jh.s zuweist, haben auch die Edelsteine sinnbildliche und zwar an die Farbe geknüpfte Bedeutung.[5])

Zu der zweiten Gruppe gehört vor allem als ältester Vertreter dieser Richtung unser Spr. Auf der Mitte zwischen beiden steht ein meistersängerischer Spruch des 15. Jh.s, dem sein Herausgeber den Namen cantio amatoria gegeben hat.[6])

Auch insofern tritt eine Scheidung der in Betracht kommenden Gedichte ein, als die einen, wie unser Spr., die Bedeutung sämtlicher oder fast sämtlicher Farben auseinanderlegen, während andere in ihrem ganzen Umfange einer ein-

---

1) So Uhland, Volksl. 3, 288.

2) Vgl. Anm. 1. — 3) Vgl. Wackernagel 203.

4) Meister Altswert, ed. v. W. Holland und Adb. Keller, 1850 (St. L. V. 21). Dazu K. Meyer, Meister Altswert, Einbeck 1889, 15 f. 26. Gust. A. Seyler, Gesch. d. Heraldik, Nürnb. 1885—89, 564 betont, daß die sechs Farben im „Kittel“ die Heroldsfarben sind.

5) Meyer 15 f. Sonst werden den Steinen allerhand fabelhafte Kräfte zugeschrieben. Vgl. H. Lambel, Das Steinbuch, Heilbronn 1877, S. XXXI ff. u. R. Besser, Über Remy Belleaus Steingedicht (Zs. f. neufranzös. Sprache u. Litteratur 8, 1886, 185 ff.).

6) Deutsches Museum 2, Leipz. 1776, 1026 ff.

zelnen Farbe gewidmet sind,[1]) noch andere nur vorübergehend in einer oder wenigen Zeilen unserer Sitte gedenken.[2]) Hierher sind auch die Gedichte zu stellen, welche, wie Suchenwirt nr. 23 (Z. 85), darüber klagen, daß Farbe und Gesinnung einander oft nicht entsprächen.[3])

Ursachen der Gewandfarbensprache.

Die Gründe, welche zur Herausbildung der uns moderne Menschen so wunderbar anmutenden Sitte der Gewandfarbensprache geführt haben, sind verschiedener Natur. Zunächst müssen wir von der großen „Farbeneingezogenheit“ unserer heutigen Kleidung, vornehmlich der männlichen — Schasler[4]) nennt diese moderne Farbenscheu mit Recht „Farbenfeigheit“ — völlig absehen. Im Mittelalter liebte man helle Farben. Im Gegensatze zu den Bauern und Hörigen, denen ursprünglich nur dunkle Kleidung gestattet war,[5]) trug die vornehme Welt gern die leuchtendsten Farben.[6]) Ja, der lebhafte Farbensinn jener Zeit wurde durch einfarbige Gewänder noch nicht befriedigt. Er schritt zur Zwei- und Mehrfarbigkeit fort und schuf in den allerbuntesten Farbenzusammenstellungen die geteilte Kleidung.[7]) Dieser Umstand blieb für die Gewandfarbensprache nicht ohne Bedeutung. Auch sie begann, sich in allerhand Zusammenstellungen zu gefallen.[8])

Farbensinn des Mittelalters.

Veräußerlichung des ritterlichen Lebens.

Neben der Farbenfreudigkeit der damaligen Zeit ist dann ihre soziale Veräußerlichung und Verflachung in Rechnung zu ziehen. Das Rittertum war von der Höhe, die es im 13. Jh. erreicht hatte, längst herabgesunken. Eines seiner obersten Ideale, der Frauendienst, der ihm in seiner Blütezeit seinen romantischen Schimmer verliehen hatte, mußte zugleich sein Verhängnis werden. Sobald die begeisterte Schwungkraft der Phantasie nachließ — und das mußte die unausbleibliche Folge ihrer allzu straffen, man könnte fast sagen krankhaften Anspannung sein — verfiel der Ritter von der Höhe einer idealen Frauenverehrung in die Tiefe der Sinnlichkeit. So klagen die Dichter des 14. und 15. Jh.s unausgesetzt über die einge-

---

1) Z. B. Hätzl. II, nr. 20 der grünen Farbe.

2) Z. B. Uhland, Volksl. nr. 66; Hätzl. II, nr. 49, 100 f.

3) Vgl. Meyer 16 nebst Anm. 3.

4) Max Sch., Die Farbenwelt, 1. Abt., Berl. 1883 (R. Virchow u. Fr. v. Holtzendorff, Samml. gemeinverständl Vortr., 18. Serie, H. 409 bis 410), 11. Vgl. auch Goethe, Farbenlehre § 841.

5) Alw. Schultz, Höf. L. 1^2, 324 ff. Ders., Deutsches L. im 14. u. 15. Jh., 169 ff.

6) Weinhold, D. Fr 2^3, 254.

7) Schultz, Höf. L. 1^2, 302 f.; ders., Deutiches L. 390; Weinhold, D. Fr. 2^3, 257 ff.

8) Z. B Hätzl. I, nr. 109. II, nr. 19; Frankf. Archiv 3, 1815, 219 (nr. 9); Muskatbl. nr. 38_{73} ff., nr. 40_{52} ff., nr. 41_{66} ff.

rissene Sittenverderbnis, daß die hohe Minne nirgends mehr zu finden sei und daß an ihrer Statt die neue, niedere Minne das Scepter führe.[1]) Frauenliebe und Frauendienst standen zwar nach wie vor im Mittelpunkte des höfischen Lebens. Aber der poetische Schmelz, der auf beiden geruht hatte, war längst verloren gegangen. Die Liebe war in jener feudalen Gesellschaft zur losen Spielerei des Leichtsinns geworden. Man übte sie als eine Kunst und erfand ihr eine eigene künstliche Sprache, die Gewandfarbensprache. Diese ist also mit anderen derartigen Spielereien, z. B. der modernen Blumensprache,[2]) die übrigens viele altertümliche Bestandteile in sich bewahrt hat, der Siegellacksprache,[3]) der Briefmarkensprache und ähnlichen verliebten Tändeleien ungefähr auf gleiche Stufe zu stellen,[4]) ein „Farbenkatechismus für Liebende beiderlei Geschlechts“ oder, wie Geuther 111 es ausdrückt, ein „Kapitel des Liebesbriefstellers“. Freilich ist sie — und dadurch unterscheidet sie sich allerdings wieder von jenen — die Ausgeburt einer Phantasie, welche die Schranken der natürlichen Scham und Wohlgezogenheit weit überschritten hat.[5])

Beliebtheit der Allegorie.

Unterstützt wurde die Bildung und Verbreitung der Farbensprache, wie bereits Wackernagel 203 hervorhebt, durch die litterarische Beliebtheit der Allegorie, die im 14. und 15. Jh. besonders stark, und zwar vorzüglich in der Liebesdichtung, gepflegt wurde. So wird seit Hadamar von Labers Jagd das ritterliche Liebesleben unendlich oft unter der Allegorie einer Jagd dargestellt.[6]) Die Buchstabenallegorie, welche sich z. B. bei Meister Altswert in der Form findet, daß die allegorischen Personen auf ihrem Kleide zur Bezeichnung ihrer Tugenden

---

1) Vgl. Meyer, Altswert 17 f.

2) Vgl. z. B.: Die Blumensprache, nach vaterländ. Dichtungen. Eine Frühlingsgabe. Hamm [3]1826. [ed. v. K. Blumauer]; J. v. Hradisch, Blumensprache, Thorn o. J.; eine „Blumensymbolik“ in H. Chr. Schnack, Vollständ. alphabet. geordnete Samml. deutscher Vor- und Taufnamen, Hamburg 1888, 110 ff.; eine „Blumensprache“ im Samländischen Kurgast (Ostpr. Bäder- und Reiseztg.) vom 13. Juni 1901.

Ein französ. Taschenkatechismus ist die Flore galante ou language emblématique des fleurs, Paris 1838, 16⁰. Vgl. auch Le parfait language des fleurs et des plantes. . . . et leurs symboles. Nouvel édition. Paris 1892. 8⁰.

3) A. Treichel, Farben im Volksmunde (Der Urquell, Monatsschr. f. Volkskunde, ed. v. Fr. S. Kraus. Neue Folge 1, 1897, 245 ff.) 247.

4) Vgl. Rich. M. Meyer, Künstliche Sprachen (Indogerm. Forschgn. 12, 1901, 33 ff. u. 242 ff.), bes. 63 ff. u. 312 ff.

5) Einen „kleinen Abriß der Farbensprache“ gibt übrigens auch J. P. Lange, Die Symbolik der Farben (Verm. Schr. 1, Meurs 1840, 1 ff.) 22 wieder.

6) Vgl. Goedeke, Grundriß 1², 266 f; Haupt, Zs. 22, 268 f. und Zs 24, 254 ff.

Buchstaben aus Edelsteinen tragen, begegnet in anderer Weise bei Muskatblüt,[1]) und über ihn hinaus, als Spielerei mit den Anfangsbuchstaben der Geliebten.[2]) Es kann hier nicht eine umfassende Darstellung der verschiedenen Allegorisierungen der Tugenden und Laster gegeben werden, in denen sich das allegorieensüchtige 14. und 15. Jh. gefiel. Sie sind dafür zu zahlreich und zu bekannt. Jedenfalls hat die allgemeine litterarische Neigung zum Allegorisieren auf das ritterliche Leben in hohem Maße ihren Einfluß geübt. Sie ist Mitursache unserer Gewandfarbensprache geworden, und Stejskal geht nicht zu weit, wenn er im Zusammenhange mit der Erwähnung unserer Sitte von einer Symbolik redet, „welche das soziale Leben der ritterlich höfischen Gesellschaft überhaupt charakterisiert.“ [3])

Andeutungsweise wenigstens soll im Rahmen dieser Untersuchung erwähnt werden, daß bei der Entwickelung der Farbensprache auch Turnierwesen und Heraldik mit in Rechnung gezogen werden müssen.[4]) Schon der Anlaß zur Teilung der Kleider ist nicht immer ein rein äußerlicher, sondern bisweilen heraldischer Art gewesen. Der Ritter trug, nachdem sich bei den einzelnen Familien bestimmte Wappenfarben festgesetzt hatten, die Wappenfarben seiner Dame,[5]) denen selbstverständlich gleichfalls sinnbildliche Bedeutung beigelegt wurde. Daß eine Sinnbildlichkeit der Farben im Wappenwesen, wenn sie auch in der Litteratur wenig hervortrete, doch nicht ganz abzuweisen sei, und daß namentlich bei einfarbiger Rüstung die Farbe oft sinnbildliche Bedeutung habe, hebt auch Seyler hervor.[6])

Turnierwesen und Heraldik.

Farbensymbolik finden wir bei dem österreichischen Wappendichter Peter Suchenwirt und zwar doch wohl öfter, als

---

1) Muskatbl. nr. 38 (vgl. Anm. zu Z. 77). Buchstabenallegorie auch in dem niederländ. allegor. Gedichte bei Serrure, Vaderlandsch Museum 1, Gent 1855, nr. 39.

2) Vgl. das sich gegen diese Sitte wendende Gedicht im Liedersaal 1, 579 ff.

3) Haupts Zs. 22, 264.

4) Es ist ein Mangel der Wackernagelschen Abhandlung, diese Seite vernachlässigt zu haben. Litteratur über die Farben mit bestimmter Beziehung auf die Wappen gibt Chr. S. Th. Bernd, Allgemeine Schriftenkunde d. gesamten Wappenwissenschaft 1, Bonn 1830, 69 ff.

5) Hätzl. I, nr. 109; Pal. Germ. 393, bl. 33ᵃ, Z. 13.

6) Gesch. d. Heraldik 140. Der Brauch, die Wappenfarben auf Tugenden zu deuten, wurde je länger, um so allgemeiner. Bei Cyriacus Spangenberg im Adelsspiegel 2, Schmalkalden 1594, bl. 337ᵇ finden wir für jede Farbe eine ganze Reihe von Tugenden angegeben. Den Schluß der Aufzählung bildet hier der Spruch: Fromb | weiss , gerecht | nüchtern und mild | Sind die Farben ins Adels Schildt.

Einen Rest der symbolischen Ausdeutung der Wappenfarben besitzen wir bis heute in der studentischen Heraldik der Verbindungsfarben.

4

Wilh. Uhl annimmt.[1]) Daß wir aber einer Ausdeutung der Farben bei Suchenwirt nicht noch häufiger begegnen, „obgleich sie ja eigentlich zu seinem Handwerk gehörte," wird seine Erklärung darin haben, daß er diese ganze Symbolik als Ausfluß verderbter Sitte haßte, wie er bekanntlich die sittliche Verkommenheit seiner Zeit des öfteren geißelt.

Ein anderes Beispiel bietet ein allegorisches Gedicht des 15. Jh.s, das „Wappen der Liebe", in welchem der Schild der Minne blasonniert ist. Buchstabenallegorie und Farbensymbolik spielen hier in einander. Auf rotem, blauem, weißem und schwarzem Felde finden sich die vier gekrönten Buchstaben H(ehlen), T(reue), S(täte), H(erden).[2])

Mit dem Turniere bringt die Gewandfarbensprache endlich ein Gedicht desselben Jh.s in Zusammenhang, welches der Gattung der Klopfangedichte zugehört und von Oskar Schade herausgegeben ist.[3]) Einem Jünglinge, der sich am Turniere beteiligen will, wird geraten, sich zuvor eine Farbe zu erwählen, die seiner Jugend gezieme und seiner Liebsten genehm sei. Dann werden die 7 Farben: Grün, Rot, Weiß, Blau, Schwarz, Grau und Gelb ausgedeutet.

Allgemeine Beliebtheit und Verbreitung der Farbensprache.

Der Umstand, daß hier die Gewandfarbensprache, in diesem eigentümlichen Zusammenhange, den Inhalt eines Neujahrswunsches bildet, kennzeichnet zugleich vortrefflich ihre allgemeine Verbreitung und Beliebtheit.[4]) Noch wunderbarer berührt uns ein anderer Neujahrswunsch aus dem 15. Jh., dessen Original sich im Königlichen Kupferstichkabinett zu München befindet, und von dem wir eine photographische Nachbildung besitzen.[6]) Der spätestens aus dem Jahre 1479 stammende[5]) Holzschnitt zeigt Gott-Vater, der an einer mit lieb beschriebenen Schnur sieben farbige Scheiben hält. Auf diesen sind untereinander die Bitten des Vaterunsers verzeichnet. Rechts von

1) ADB 37 (1894), 778. Zu dem Belege aus nr. 28 kommt mindestens noch nr. 23,$_{83}$ ff. Wahrscheinlich soll aber auch in nr. 24,$_{114}$ das blaue Zeltdach auf die darunter weilende Stäte deuten (Vgl. Z. 151 ff.).

2) Gust. Roethe, Niederrheinische Minnekatechese (Festschrift, dem hans. Geschichtsverein und dem Verein f. nd. Sprachforschung dargebracht zu ihrer Jahresversamml. in Göttingen 1900, 161 ff.), 164 nebst Anm. 1.

3) Oskar Schade, Klopfan, ein Beitrag zur Gesch d. Neujahrsfeier (S. A. aus d. 2. Bde d. Weim. Jahrb., Hannover 1855) 32 ff. (nr. 15). Über die Sitte d. nächtl. Anklopfens zur Zeit des Jahreswechsels s. auch Uhland 3, 204 ff.

4) Sollte übrigens die Vermutung Schades (S. 27), daß der Verfasser des Klopfan nr. 15 Rosenplüt sei, zutreffen, so könnte man mit Sicherheit daraus schließen, daß dieser die Gewandfarbensprache kannte.

5) Bei Paul Heitz, Neujahrswünsche d. 15. Jh.s, Straßb. 1899, Blatt 15.

6) G Roethe in Haupts Zs. 44 (1900), 431[1].

jeder Scheibe sind kurze erläuternde Zusätze zum Vaterunser angebracht; links dagegen steht die Deutung der 7 Farben, natürlich in religiöser Färbung, aber in offenkundiger Anlehnung an die minnigliche Farbensprache. Unten links liest man den Neujahrswunsch: Ein seligs News Jaer.[1]) Wie könnten wir uns diese Erscheinung erklären, ohne wiederum anzunehmen, daß die minnigliche Farbensprache sich in jener Zeit der verbreitetsten Gunst und reichsten Pflege erfreute? Unser Neujahrswunsch steht aber in engster Beziehung zu einer Predigt über das Vaterunser, die im Jahre 1481 zu München gehalten wurde.[2]) Wie die Hs. sagt, gehörte zu dieser Predigt eine Memorialfigur, welche zu den sieben Stücken des Vaterunsers die sieben Farben setzte, und zwar genau mit derselben Erklärung, wie sie der Neujahrswunsch bietet! Man denke sich also: Der Prediger nahm bei der Erklärung des Vaterunsers auf die minnigliche Farbensprache Bezug. Wie allgemein bekannt und gebräuchlich muß diese gewesen sein!

In welchem Grade sie es war, zeigt die Thatsache, daß wir ihr nicht nur in Dichtungen begegnen, welche offenbar höfischen Ursprungs sind, sondern daß sie sich auch frühzeitig dem Volksliede mitgeteilt hat[3]) und hier bis zum Ende des 17. Jh.s anzutreffen ist.[4]) Den volksmäßigen weltlichen Farbenliedern werden dann geistliche nachgebildet,[5]) welche aber die ursprüngliche Bedeutung der einzelnen Farben schließlich vollkommen aus den Augen verlieren, so daß z. B. in einem derartigen Liede aus dem Ende des 17. Jh.s, durch ganz willkürliche Assoziationen, die einzelnen Farben mit dem Leiden Christi, von seinem Gange zum Ölberge bis zum Tode und zur Grablegung, in Verbindung gesetzt werden, ohne jeden wirklichen Zusammenhang mit Volkslied.

1) Roethe hat zwar aaO. 431 f. nachgewiesen, daß das Blatt ursprünglich ein Druck zu rein katechetischen Zwecken gewesen sei. Das ändert aber nichts an der uns interessierenden Thatsache, daß es schließlich doch als Neujahrswunsch verwandt worden ist.

2) Vgl. Roethe aaO. 187 ff. Mit Recht erklärt R. (aaO. 431), der Holzschnitt könne sehr wohl die direkte Quelle der hs.lichen Aufzeichnung sein.

3) Z. B. in einem Liede der Ebstorfer Liederhs., hrsg. v. Edw. Schröder, Nd. Jb. 15, 1889, 18 f. (nr. 11). Daß das Lied bei B. Hölscher, Niederdeutsche geistl. Lieder und Sprüche aus dem Münsterlande, Berl. 1854, nr. 39, eine geistliche Umdichtung des vorigen sei, wie Schröder will, muß ich bestreiten. Vielleicht hat Hölscher Recht, daß es eine Übersetzung aus dem Niederländischen ist.

4) Vgl. Erk und Böhme, Deutscher Liederhort (= D. Ldh.), nr. 503, der als Quelle eine Sammlung „um 1690" angibt.

5) So hält Böhme das in: Des Knaben Wunderhorn 4, 1854, 151 ff. mitgeteilte geistl. Farbenlied für eine Nachbildung des in der letzten Anm. zitierten weltlichen Liedes.

der Farbensprache des Mittelalters.[1]) Immerhin erlauben auch solche Dichtungen noch einen Rückschluß auf die allgemeine Verbreitung der ihnen zu Grunde liegenden Sitte.

Herkunft der Gewandfarbensprache.

Woher stammt diese nun? Ist sie deutscher Herkunft oder aus dem Auslande importiert? Die Möglichkeit eines Importes muß von vorneherein zugegeben werden. Denn auch die in Betracht kommenden angrenzenden Länder haben ihre Farbensymbolik, so Italien, so die Niederlande;[2]) und eingehendere Studien nach dieser Richtung hin würden wahrscheinlich mannigfache Wechselbeziehungen herüber und hinüber aufdecken.

Farbenwesen in Frankreich.

In erster Reihe werden wir jedoch, da ja die ganze „Livree der Liebe"[3]) höfischen Ursprungs ist, als das Muster aller höfischen, ritterlichen Sitte in Deutschland aber bereits lange vor dem 14. Jh. Frankreich galt, dort auch die Vorbilder der deutschen Farbensprache zu vermuten geneigt sein. Bereits Uhland[4]) hat denn auch mit ziemlicher Bestimmtheit die Ansicht geäußert, daß die „Vorgänge des ausgebildeten Farbenwesens" in Frankreich zu suchen sein werden. Seine Belege für diese Behauptung sind freilich mehr als dürftig. Uhland gibt deren in den Anmerkungen zur Abhandlung über die Volkslieder drei. Aber seine Ansicht ist richtig. In der That müssen ausgedehnte französische Einflüsse festgestellt werden. Ausführliche Belege dafür sollen unten den Abschnitten beigefügt werden, welche die Symbolik der einzelnen Farben entwickeln. Hier mag nur einiges Allgemeinere vorausgeschickt sein.

Ursachen der französischen Gewandfarbensprache: Kleiderluxus.

Die Voraussetzungen für die Entwickelung der französischen Farbensymbolik werden ungefähr die gleichen wie in Deutschland gewesen sein. Auch dort finden wir den gleichen Luxus, die gleiche verschwenderische Farbenpracht in der Kleidung der ritterlichen Gesellschaft, — das deutsche Rittertum hatte ja in dieser Richtung vieles erst durch die Franzosen gelernt[5]) — auch dort die geteilte Kleidung (mi-parti).

---

1) Fr. Ludw. Mittler, Deutsche Volkslieder, Frankf.² 1865, nr. 1273.

2) Farbensymbolik begegnet z. B. in dem holl. allegor. Ged. van suveren Cledren te dragen alle vrouwen (14. Jh.?; hrsg. v. Serrure. Vaderl. Museum 1, 350 ff., nr. 38). Vgl. Zacher in Haupts Zs. 1, 227 u. 261, nr. 114. Ebenso in einem andern holländ. Ged. d. 14.—15. Jh.s, s. Zacher aaO. 247 (nr. 59), und in einem dritten niederl. allegor. Gedichte (15. Jh.?), s. Ernst Martin in Haupts Zs. 13, 360 (nr. 7). Die 7 Farben, und zwar met de Heraldique kunstbewoording bezeichnet, behandelt in Verbindung mit den 7 Lebensaltern ein niederl. Ged. d. 15. Jh.s; s. Willem Bilderdijk, Nieuwe Taal-En Dichtkundige Verscheidenheden, Vierde Deel, Rotterdam 1825, 84 ff.

3) Uhland 3, 287. — 4) Vgl. die vorige Anm.

5) Wackernagel, Altfranzös. Lieder und Leiche, Basel 1846, 195.

Noch früher und gründlicher als in Deutschland folgte in Frankreich der Glanzzeit des Rittertums der Verfall und die sittliche Verwahrlosung. Die Frauenliebe hatte in jener Zeit längst die vornehme Zartheit und Innerlichkeit eingebüßt, welche sie einstmals auszeichnete. Sie war, wie Gaston Paris sagt, un art comme la guerre, une vertu sociale comme la chevalerie.[1]) So treffen wir bereits im 13. Jh. zwei altfranzösische Lehrgedichte an, die „Handbücher der Liebeskunst" sein wollen, l'art d'amors und li remedes d'amors von Jacques d'Amiens.[2]) Besonders das erste Gedicht bedenkt Männer und Frauen mit den allereingehendsten Ratschlägen, wie sie es anstellen sollen, um kunstgerecht zu lieben. Dabei werden alle Stufen des Liebeslebens von der ersten Annäherung bis zu den „Geheimnissen der Liebe" mit aller nur wünschenswerten Gründlichkeit und Offenheit berücksichtigt. Verfall des Rittertums.

Eine Liebeskunst will auch der Rosenroman sein! Guillaume de Lorris bemerkt ausdrücklich: Ce est li Rommanz de la Rose, | Ou l'art d'amors est toute enclose.[3]) Mit der Erwähnung dieser Dichtung aber kommen wir auf eine Erscheinung zu sprechen, die gleichfalls auf die Ausbildung der Farbensymbolik sicher nicht ohne Wirkung geblieben ist, nämlich die durch den Rosenroman besonders in Mode gekommene Neigung zur litterarischen Allegorie. Die allegorische Personifikationsdichtung fand infolge der allgemeinen Beliebtheit und weiten Verbreitung des Rosenromans in Frankreich überreiche Pflege. Hat dieser Roman doch weit über seine Heimat hinaus, z. B. auch in Deutschland, viele Poeten unmittelbar oder mittelbar zu umfangreicher Verwendung der litterarischen Allegorie angeregt! In Frankreich selbst entstanden massenhaft Nachahmungen des berühmten Gedichtes Eine davon z. B., le Girouflier aux Dames,[4]) verteidigt das schwache Geschlecht gegen die Angriffe, welche es im Rosenroman erdulden muß. Die allegorischen Gestalten des Rosenromans aber begegnen uns in der französischen Dichtung des 14. und 15. Jhs auf Schritt und Tritt wieder. Kein Wunder also, wenn das allgemeine Bestreben der Litteratur, zu allegorisieren, sich im wirklichen Leben als Hang zur Symbolik bemerkbar macht![5]) Neigung zur Allegorie. Rosenroman.

1) Journal des Savants, année 1888, 732.

2) Gust. Körting, L'art d'amors und Li remedes d'amors. Zwei altfranzös. Lehrgedichte, Leipz. 1868. Kurze Inhaltsangabe S. IV ff. u. XIX ff.

3) Ausgabe von Fr. Michel, Paris 1864. Zeile 37 f.

4) Hrsg. v. A. de Montaiglon und James Rothschild, Recueil des poésies franç. des XV[e] et XVI[e] siècles, T. XIII, Paris 1878, 249 ff. —

5) S. o. 48 f.

Allgemeine Verbreitung der Gewandfarbensprache in Frankreich.

Auch in Frankreich vermag ich die Gewandfarbensprache nicht vor dem 14. Jh. nachzuweisen. In jener Zeit trifft man sie z. B. in den Balladen und Rondeaux der Christine de Pisan[1]) und in den Dichtungen des Eustache Deschamps.[2]) Selbstverständlich findet sie sich auch in den dichterischen Erzeugnissen des 15. Jh.s.[3]) Charles d'Orléans spricht in einem seiner Rondeaux von dreißig Liebhabern einer Dame, die sich alle in ihre Farbe kleiden.[4]) Ein blauer Gürtel als Emblem der Treue begegnet uns in der histoire du petit Jehan de Saintré, einem Prosaromane des 15. Jh s.[5]) Damals begnügte man sich nicht mehr damit, die Farben der Geliebten an seiner eigenen Person zu tragen, man trug sie auch am Pferde- und Maultiergeschirr.[6]) Rabelais eifert dagegen in seinem Gargantua.[7])

Noch im 16. Jh. handelt Victor Brodeau in einem Rondeau[8]) vom Tragen der Farben mit der ironischen Bemerkung, daß man dies Vergnügen in alter Zeit den Papageien überlassen habe. Clément Marot braucht die Phrase: avoir nouvelles couleurs gleichbedeutend mit: avoir nouvelle amour,[9]) und redet an anderer Stelle[10]) davon, daß er beim Kartenspiele contre les couleurs d'une Damoyselle verloren habe.[11]) In seinen Dichtungen finden sich Anspielungen auf die Sitte, die Farben als Liebesanzeiger zu verwenden, auch sonst noch häufig.[12]) Ja, sogar in einer chanson des Martin Despois, eines gelehrten Dichters, dessen Geburt in das Ende des 16. Jh.s fällt (!), wird unserer Sitte noch gedacht.[13]) Der Dichter, ein guerrier in

---

1) Oeuvres poétiques de Christine de Pisan p. p. Maurice Roy, Tome I—III, Paris 1886—96. Vgl. I, 88. 148. 161; III, 298. 299.

2) Oeuvres complètes de Eustache Deschamps p. p. le marquis de Queux de Saint-Hilaire, T. III. Paris 1882, nr. 419, 423, 481; T. IV, Paris 1884, nr. 728.

3) Z. B. bei G. Raynaud, Rondeaux et autres poésies du XV[e] siècle, Paris 1889, nr. 2. In nr. 82 dieser Samml begegnet uns auch die Sitte, den Anfangsbuchstaben der Geliebten auf dem Kleide zu tragen

4) Bei Raynaud nr. 37. — 5) Hrsg v. Ch. Louandre, Chefs-d'oeuvre des conteurs français I, Paris 1873, 176.

6) Martial d'Auvergne, Les arrêts d'amours, Amsterdam 1731, 69.

7) Buch 1, Kap. 9.

8) Bei Clément Marot, Oeuvres II, La Haye 1731, 423.

9) Oeuvres II, 332. — 10) aaO. 70.

11) Der Herausgeber merkt an: C'étoit la galanterie de ces vieilles Cours, où les Dames faisoient porter des rubans de leur livrée à plusieurs cavaliers.

12) Z. B. Oeuvres I, 332; II, 31. 339. 412; III, 200.

13) Poésies françaises, latines et grecques de M. Despois p. p. Reinh. Dezeimeris, Bordeaux 1876 (Publications de la société des bibliophiles de Guyenne 2), 47 ff.

Livrée erklärt G. Paris, Chansons du XV[e] siècle, Paris 1875. nr. 120, Anm. 1 als garniture de rubans qui indiquaient, soit chez les domestiques soit chez les amoureux, à qui ils appartenaient.

der armée amoureuse, verspricht seiner Geliebten, ihre Livree und ihre Farben (Blau, Rot, Gelb) zu tragen.

Französisches Volkslied.

Auch im französischen Volksliede begegnen wir der Gewandfarbensprache häufig, der beste Beweis für ihre allgemeine Beliebtheit und Verbreitung. So hat z. B. ein Mädchen sich einen Geliebten auserwählt, der es nicht ehrlich mit ihr meint und sie nur „pour son plaisir“ gebraucht. Sie beschließt zu sterben. Ihr Kleid soll weiß, violett und grau sein:

Bordee de cordeliere toute par escript
Or suis ie la maistresse morte pour son amy
La plus loyalle amye que iamais homme vit.[1])

In einem anderen Liede beteuert der Liebhaber, daß er nur einer Dame in Liebe diene, deren Farben Gelb und Blau seien,[2]) in einem dritten, das den Schmerz des Abschieds klagt, trägt er Rot und Violett.[3])

In einem Soldatenliede schenkt ein wackerer Krieger der Tochter des Schloßherrn eine Livree, grün und orangegelb:

orangé patience, le vert pour gayeté.[4])

In einem zweiten[5]) liegt ein Soldat gefangen. Da kommt seine Schöne, um derentwillen er im Gefängnis sitzt, zu ihm. Auf die Frage, wo sie hin wolle, entgegnet sie:

m'en vois rendre nonnette
en ce petit couvent.

Da antwortet er:

Or peux je bien porter
l'orangé pour couleur,
car patient je suis,
le roy des malheureux.

Ein Mädchen beklagt sich in einem anderen Liedchen,[6]) daß ihr Liebster ihr untreu geworden sei:

Le bleu ie porte pour liuree
Mais desormais le vueil laisser
Puis que mon amy ma laissee
De noir me feray habiller.

Derartige Beispiele wüßte ich noch eine ganze Menge. Bisweilen haben sich durch die Überlieferung späterer Zeiten, denen

1) Chansons 1538, bl. 48a. Den genauen Titel dieser Samml. s in: Französ. Volkslieder, zusammengestellt von M. Haupt und aus seinem Nachlaß herausgeg. [v. A Tobler], Leipz. 1877, 172.
2) Chansons 1538, bl. 54a. — 3) aaO. bl. 19b.
4) Haupt, Französ. Volksl. 163. (Übersetzung bei K. Bartsch, Alte französ. Volksl. übersetzt, Heidelb. 1882, 58 f.).
5) Bei Haupt 97, in Bartschs Übersetzung 216 f. — 6) Chansons 1538, bl. 89b.

die Farbensymbolik nicht mehr geläufig war, allerlei Fehler eingeschlichen, welche uns solche Farbengedichte mitunter unverständlich erscheinen lassen. Besonders anziehend ist in dieser Beziehung ein Beispiel, das uns in zwei verschiedenen Fassungen überliefert ist, einmal zur Unverständlichkeit entstellt, das andere Mal fehlerlos und durchsichtig. Ich lasse beide Texte nebeneinander folgen:

Gris et tanne me fault porter	Gris et tanné puis bien porter,
Car tanne suis en esperance	Car ennuyé suis d'esperance,
Et le jaulne faut laisser	Et le jaune me faut lesser
Car tanne porte par iouyssance	Qu'amans portent par jouyssance;
Le noir si est signifiance	Le noir sera signifiance
De viure en dueil et en tristesse	Que je viz en dueil et tristesse,
Puisquil conuient que ie vous laisse.[1])	Puisqu'il convient que je vous lesse.[2])

Leider sind wir aber in derartigen Fällen nicht immer so glücklich, neben der verderbten die ursprüngliche Gestalt der chanson zu besitzen.

Turnierwesen und Heraldik in Frankreich.

Ebenso wie bei der Darstellung der deutschen, muß auch bei einer Behandlung der französischen Farbensprache Turnierwesen und Heraldik gebührend berücksichtigt werden; denn auch in diesen Gebieten spielten die Farben eine bedeutende Rolle. Im Turniere trug der Ritter bereits des 14. Jh.s bisweilen die Farben seiner Dame. In dem Abenteurerromane Sone von Nausay[3]) läßt Bielle Yde für ihren Anbeter Sone je eine weiße, grüne, blaue, rote und goldene Turnierlanze anfertigen. Als sie ihm diese nach einander zur Tjoste überreicht, erklärt sie dabei auf seine Bitten die Bedeutung der einzelnen Farben.[4])

In hohem Maße hat die Heraldik für die Ausbreitung und das allgemeine Bekanntwerden der Farbensprache in Frankreich gewirkt. Es gehörte ja von jeher zu den vornehmsten Aufgaben des Herolds, Wappen und Devise seines Herrn im Turniere auszurufen, das Wappen kunstgerecht zu „blasonnieren“. Dabei muß bereits im 14. Jh. den Farben erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt worden sein. Die Herolde müssen bereits damals nicht nur eine Symbolik der Wappenfarben ausgebildet, sondern ihr Interesse auch in weitem Umfange der sinnbildlichen Bedeutung der Livreefarben zugewandt haben.

1) Chansons 1538, bl. 106b.
2) G. Paris, chansons nr. 87,29 ff.
3) Sone von Nausay, ed. M. Goldschmidt, Tübingen 1899 (St. L. V. 216).
4) Z. 10937 ff. 10979 ff. 11011 ff. 11043 ff. 11082 ff.

Die blasons des armes. Sicile's blason des couleurs.

Dieser Prozeß entzieht sich freilich unserer Beobachtung. Wir müssen ihn aber voraussetzen; denn seit dem Beginne des 15. Jh.s[1]) treten uns mit einem Male die blasons des armes entgegen, Lehrbücher der Wappenkunde, in denen sich eine ausgedehnte Farbensymbolik findet.[2]) Ja, das bekannteste und verbreitetste dieser Lehrbücher, das Werk des Herolds Sicile, das nach seinem neuesten Herausgeber Cocheris zwischen 1435 und 1458 entstanden ist,[3]) bezeichnet sich schon im Titel als blason des couleurs en armes, livrées et devises. Der erste Teil blasonniert die Farben en armoirie,[4]) der zweite toutes couleurs sans armoirie pour apprende à faire livrées, devises et leur blason.[5]) Im ersten Teile (S. 56) findet man z. B. eine Tafel mit farbigen Wappen. Über den Wappen stehen ihre Farben, darüber die vertuz mondaines, die diese darstellen. Eine andere Klassifizierung, ohne farbige Wappen, folgt gleich darauf (S. 57), ebenso ein blason des couleurs sur les sept aages de l'homme, sur les quatre complexions de l'homme, sur les quatre élémens (S. 58). Später findet sich dann ein blason par les sept principales vertus, trois theologiennes et quatre cardinalles, figurées selon leurs natures (S. 65).

Der zweite Teil befaßt sich eingehend mit unserer Gewandfarbensprache. Bei der Besprechung jeder einzelnen Farbe wird dargethan, was sie als Livreefarbe bedeute. Dabei werden ganz ausführlich alle möglichen Zusammenstellungen der betreffenden Farbe mit anderen Farben aufgezählt und ausgedeutet.[6]) Ergötzlich ist die Beschreibung des habit moral de l'homme selon les couleurs (S. 99 ff.) und d'une dame selon les couleurs (S. 101 ff.), wo die Farben der einzelnen Kleidungsstücke bis auf Hemde, Strümpfe und Strumpfbänder Tugenden bezeichnen. Man wird dabei an des Olivier de la Marche triumphe des dames, ein Gedicht des 15. Jh s, erinnert, wo gleichfalls

---

1) Revue archéologique. XV[e] année. Paris 1858, 266.

2) Vgl. M. L. Douët d'Arc, Un traité du blason du XV[e] siècle (Revue arch 1858, 321 ff).

In vieler Beziehung lehrreich, wenn auch nicht immer richtig (falsch ist z. B. seine Herleitung des Wortes blason von blasen 260. Vgl. Seyler, Gesch. d. Her. 220) ist die einleitende Abhandl dazu aaO. 257 ff. — S. 258 ff. findet man Exzerpte aus einem anderen blason.

3) Le blason des couleurs en armes, livrées et devises par Sicille, herault d'Alphonse V, roi d'Aragon, publié et annoté p. H. Cocheris, Paris 1860, 16⁰, S. XVII f.

4) Coch. teilt nur diese Partie dem Sicile zu (S. X f.). Der 2., wertvollere Teil stammt nach ihm von einem anderen Verfasser (S. XI).

5) Cocheris 126.

6) aaO. 77 ff. Elf couleurs composées und ihre devises behandelt S. 97 ff. Von zusammengesetzten Farben und ihrer Bedeutung ist auch S. 113 ff. die Rede.

die gesamte Kleidung einer Dame bis auf Schuhe, Strümpfe und Strumpfbänder Tugenden symbolisiert, hier aber ganz abgesehen von der Farbe.[1])

Sicile's Büchlein genoß im 15, und noch im 16 Jh große Beliebtheit. Es war weit und breit bekannt und muß auf die Gestaltung des Farben- und Wappenwesens jener Zeit einen bedeutenden Einfluß geübt haben. Das können wir der heftigen Polemik entnehmen, mit der Rabelais in seinem Gargantua gegen dieses livre trepelu, qui se vend par les bisouars et porteballes, eifert.[2]) Das Gedicht l'honneur des nobles, blason et propriété de leurs armes etc. von d'Adonville,[3]) der in der ersten Hälfte des 16. Jh.s lebte, ist weiter nichts als eine versifizierte Bearbeitung des blason des couleurs Sicile's.[4]) —

Die Bedeutung der einzelnen Farben.

Wir kommen nun zur Besprechung der einzelnen Farben und der Bedeutung, welche sie in der Gewandfarbensprache haben. Und zwar beginnen wir mit der grünen Farbe.[5])

Grün.

Grüne varb freihait,
Damit ich junger pin peclait.
Grüne varb ist ain anefank,

heißt es in K. 103. Die Farbe zeige ein in seiner Wahl noch freies, von Liebe unbezwungenes Herz an.[6]) So unser Fastnachtspiel in Übereinstimmung mit seiner Quelle,[7]) und auch Q XIV (Z 51 ff.) folgt seiner Vorlage K. 103. Die grüne Farbe bezeichnet hier also den Anfang der Liebe. Und dies ist ihre fast durchgängige Bedeutung in der deutschen Gewandfarbensprache überhaupt.[8])

Wir begegnen ihr im 14. Jh., außer im Spr., z. B. in Hadamar von Labers Jagd,[9]) im 15. Jh. in einer großen Reihe von Gedichten, z. B. in einer Hs. der Gräzer Universitätsbiblio-

1) Julia Kalbfleisch-Benas, Le triumphe des dames von Olivier de la Marche, Rostock 1901, Abschnitt 12 ff. Vgl. S. IX[2)].

2) Buch 1, Kap. 9. Gottl. Regis, Rabelais' Gargantua und Pantagruel verdeutscht, 2 Teil, Leipz. 1839,50 macht auf ein spanisches Gegenstück zum Sicile'schen Blason das „Livreyen- und Devisenbüchlein" des Vetters im Don Quixote 2, Kap. 22 aufmerksam.

3) Hrsg. in Montaiglon et Rothschild, Recueil de poés. franç. des XV[e] et XVI[e] siècles, T. XIII, 1878, 73 ff.

4) Vgl. Ausgabe 69 f.

5) Die Reihenfolge der Farben, wie sie K. 103 gibt, wird beibehalten, und zuletzt die graue Farbe behandelt. Jedem Abschnitte fügt sich ein vergleichender Seitenblick auf die französ. Farbensymbolik an.

6) fsp. 774,20 ff.

7) Hätzl. II, nr. 21,37 ff.

8) Grün als Sinnbild der Fröhlichkeit dagegen D. Wb. 8, Sp. 1293.

9) K. Stejskal, Hadamars v. Laber Jagd, Wien 1880, Str. 243.

thek,[1]) in dem bereits früher (o. 50[3]) erwähnten „Klopfan“ (Z. 13 f.), in der cantio amatoria[2]) und in vielen anderen Dichtungen, höfischen[3]) wie volksmäßigen.[4]) Auch das gleichfalls schon anderenorts (s. o. 9[2]) genannte allegorische Gedicht, welches die Farbenlehre darstellt, muß hier angezogen werden. Die in grasgrünen Sammet gekleidete Frau, welche in einem von Smaragden erglänzenden Saale wohnt, heißt der Vrauden anegeyn.[5])

Ins Geistliche übertragen, begegnet uns die Gewandfarbensprache bereits in „Der Magd Krone“, einem Legendenwerke des 14. Jh.s.[6]) Hier erscheint die grüne Farbe (5, Z. 37 f.) als der Anfang einer glühenden Liebe zu Christo. Auch im Münchener Neujahrswunsche (s. o. 50[5]) und in der Münchener Paternosterauslegung (s. o. 51[2]) bedeutet Grün den Anfang in der Weisheit. In einem volksmäßigen geistlichen Farbenliede dagegen[7]) versinnbildlicht es nicht den Anfang der Liebe zu Jesu, sondern diese Liebe selbst. Das stimmt zu der Symbolik Meister Altswerts, welcher Frau Liebe in grünem Gewande auftreten läßt.[8])

Fragen wir nach dem Grunde, weswegen gerade der Beginn des Liebeslebens durch die grüne Farbe dargestellt wird, so geben uns jene Farbengedichte selbst den gewünschten Aufschluß. Schon Suchensinn erklärt in einem Spruche, in welchem er der Frau die wirdikeit der sechs Farben Grün, Weiß, Schwarz, Gelb, Blau und Rot zuerteilt:

Grüen ist der zit ein anevanc,[9])

---

1) Pf. Germ. 9, 455 — In Ermangelung einer passenderen Gelegenheit mag hier eine Bemerkung zu Pf. Germ. 9, 456, nr. 6 ihre Stelle finden. Das Wort gement ist zweifellos: gemengt (Vgl. Suchenwirt nr. 28,$_{29}$ ff.; Hätzl. II, nr. 19,$_{63}$ f.; Muskatbl. nr. 51,$_{11}$; Keller, Erz. aus altd. Hss. 635, Z. 24). Anz. f. Kunde d. deutschen Vorz., Neue Folge 8, 1861, Sp. 233:

ain gemengte farb ist noch hervõ,
die gaut enczwerch vff gmainẽ spor.

Vielleicht ist diese Farbe identisch mit dem französ. „changeant“ (der couleur infame, wie sie Clément Marot, Oeuvres 2, 339 nennt).

2) aaO. 1030, Z. 3.

3) Hätzl. II, nr. 19,$_{9}$; nr. 20,$_{97}$.

4) Frankf. Arch. 3, 288 (nr. 59); D. Ldh. nr. 389, Str. 1 (vgl. dazu Uhland 3, 286 f.); Nd. Jb. 15, 1889, 18 (nr. 11).

5) Nd. Jb. 8. 1883, Z. 136. — Grün mit Blau zusammengetragen bedeutet Anfang in Stetigkeit: Hätzl. II, nr. 19,$_{27}$; Q XVI, 304. Über die Bedeutung des Grünen in anderen Zusammensetzungen vgl. Hätzl. II, nr. 19.

6) J. V. Zingerle, Der maget krone (Wiener Sitz. Ber. 47, 1864, 489 ff.), Abschn. 5 (von sant Dorothea), Z. 31 ff.

7) Hölscher, aaO. nr. 39, Str. 6.

8) „Schatz“ 84$_{3}$. 86,$_{19}$ ff; „Kittel“ 29,$_{31}$. 44,$_{32}$ f.

9) K. Bartsch, Meisterlieder der Kolmarer Hs. (St. L. V. 68), Stuttg. 1862, 174, Z. 18.

und Heinrich von Mügeln sagt in seinem „Dom“:

di grune anevanc bedut.[1])

Grün ist hiernach die Farbe des Jahresanfangs, des Frühlings.[2]) Der Jahresanfang, der Frühling ist aber zugleich auch der Anfang der Liebe.

Diese Beziehung wird in dem Gedichte „Von der grünen Farbe“ (Hätzl. II, nr. 20) nachdrücklich betont: „Grün sei ein fröhlicher Anfang. Das solle man an des Maien Kunst merken. Alles freue sich der Maienzeit, wenn er mit seiner Lust die Herzen erquicke. Wer sich die grüne Farbe auserwählt habe, der habe sich dem Maien zugesellt und Freude angefangen.“ In allen Tönen singt der Dichter so das Lob der grünen Farbe und kommt zu dem Schlusse:

grön ist als dings ain vrsprüng (Z. 119).

Auch in einigen Volksliedern ist Grün als die Farbe des Liebesanfangs mit dem Grün des Frühlings in Verbindung gesetzt.[3])

Aus der Anschauung heraus also, daß das junge Frühlingsgrün, „des Keimdrangs bräutlich leuchtende, lustige Farbe,“ wie Bierbaum es nennt,[4]) den Anfang der sommerlichen Freuden bedeute, ergab sich die bildliche Beziehung, die grüne Farbe als Symbol des Liebesanfangs zu gebrauchen.[5]) Und wenn man dann das Moment des Beginnenden, sich Entwickelnden ausschaltete, wurde die Farbe des Liebesfreude und -fröhlichkeit bringenden Maien zur Farbe der Freude[6]) und der Liebenden schlechthin.[7])

---

1) Lambel, Steinbuch 128. Vgl. auch K. Bartsch, Hugo v. Montfort (St. L. V 143), Tüb. 1879, nr. 16.

2) Bereits Heinr. v. Krolewiz in seinem „Vaterunser“ deutet den Smaragden auf die Propheten als die Anfänger des Glaubens (Ausg. von Lisch, 1839, v. 1512 ff.).

Suchenwirt nr. 30, 155 ff. läßt dem besten Knechte als Turnierdank ein grünes schapel überreichen durich vräudenreichen anevanch.

3) Z. B.: D. Ldh. nr. 389, nr. 503. Mittler nr. 697. Der „Anfang“ ist sprichwörtlich; vgl. Wander 1,80–82.

4) Otto Julius Bierbaum, Irrgarten der Liebe, Berl. und Leipz. 1901, 109. Vgl. 116: „Maiengrün, die reine, feine Jungfernfarbe der Natur.“

5) Aus der gleichen Anschauung heraus wird sich wahrscheinlich die Bedeutung der grünen Farbe als Farbe der Hoffnung entwickelt haben. Vgl. Flore galante 319.

6) Bei den Persern ist Grün daher die Farbe der Seligen. Vgl. Fr. Rückert, Schahname, hrsg. von E. A. Bayer, Bd. 1, Berl. 1890, S. XXV.

7) Mor. Heyne, Wb. s. v. grün bringt auch die Redensarten jemandem grün sein und an jem. grüner Seite sitzen mit der Farbensprache des Mittelalters zusammen.

Grün als Farbe der Liebenden begegnet bei Shakespeare, Love's labour's lost 1, 2.

Das ist die Stellung, welche sie in der französischen Farbensymbolik einnimmt. Deschamps (nr. 419)[1]) preist unter allen Monaten des Jahres am meisten den wonnigen Mai, wo alles sprieße und grüne. Er sei der Monat der Liebenden. In Grün gekleidet, freuten sie sich ihres Glückes. In einem anderen Gedichte beklagt er den Verlust seiner Geliebten und beschließt, die grüne Farbe, das Zeichen seiner 'leesce', mit dem Schwarz der Trauer zu vertauschen.[2])

Daß die Liebenden ein grünes Wams oder grüne Stickereien auf ihrem Gewande trugen, ergibt sich gleichfalls aus dem l'amant rendu cordelier[3]) sowie aus einigen Volksliedern des 15. Jh.s. In einem von diesen heißt es z. B. unter ausdrücklichem Hinweise auf das Herannahen des Frühlings:

Il te fauldra de vert vestir,
C'est la livrée aux amoureulx.[4])

In einem anderen, welches schon früher (s. o. 55[4]) erwähnt worden ist, bezeichnet Grün die Liebesfreude (gayeté). Die grüne Lanze, welche Bielle Yde ihrem Ritter Sone überreicht, versinnbildlicht nach ihrer eigenen Erklärung ihre Liebe, die wie das junge Maienlaub frisch und grün sei.[5])

Auf das Frühlingsgrün weist in dem Kapitel über die grüne Farbe nachdrücklich auch der blason des couleurs des Herolds Sicile hin. Er sagt da 110: „Et quant se vient au moys de may, vous ne verrez aultre couleur porter que verd. Et le plus volontiers se porte par jeunes adolescents, jeunes filles fiancez et nouvelles mariez.“ Die grüne Farbe bedeutet nach ihm: beaulté, lyesse, amour, joye et perpétuité.[6]) Selbstverständlich finden wir die gleiche Deutung in d'Adonville's l'honneur des nobles wieder (v. 727 f., 733 f.).

En livrée mise avec le bleu bezeichnet Grün nach Sicile 84: joye simulée, avec le violet: amoureuse lyesse, avec l'incarnat: espérance ès honneurs, avec le tanné: rire et plorer,

---

Ähnlich noch im Texte zu H. Marschners „Holzdieb“ von Fr. Kind eine vierstrophige Arie, die das Lob der grünen Farbe besingt. (Nr. 9).

Vgl. auch M. v. Schenkendorfs Gedichte, hrsg. v. A. Hagen, Stuttgart [3]1862, 188 ff. (Jägerlied), und dazu Gustav Thurau, Altpreuß. Monatsschrift Bd. 35, 1898, 253. (Anfang: „Nach grüner Farb' mein Herz begehrt.“)

1) Vgl. Uhland, 4, 238 231).

2) Nr. 423. Vgl. nr. 481. Etwas abweichend wird nr. 307 u. nr. 485 durch die grüne Farbe die fermeté der Liebenden versinnbildlicht, welcher Clement Marot, Oeuvres 2, 31 und 412 passender die schwarze Farbe zuteilt: pource que perdre il ne peut sa tainture.

3) Ausg. von Montaiglon, v. 489 ff.

4) G. Paris, nr. 49.

5) Sone von Nausay, Z. 10979 ff.

6) S. 84. Vgl. auch 46 u. Revue archéolog. 1858, 324. Zur Bedeutung der perpétuité s. o. Anm. 2.

avec le gris: jeunesse transie d'amours, avec le noir: attrempance en joye.

Beiläufig mag erwähnt werden, daß in einem französischen Soldatenliede Grün das habit de fille habandonnee ist.[1]) Das erinnert daran, daß die Toga, welche die römischen Kurtisanen trugen, meist grüne Farbe hatte, weil dies die Farbe des Priapus war. Dieses Grün (galbinus) wurde schlechthin im Sinne von „sittenlos" gebraucht.[2]) Auch die Venusschwestern im Spinnhause zu Hamburg, welche freie Frauen gewesen waren, mußten grüne Zwangskleider tragen.[3]) —

Rot. Die rote Farbe bezeichnet in K. 103 ebenso wie im Spr. brennende Liebe.[4]) Gleiche Bedeutung legt ihr Q XIV (Z. 104 ff.) bei. Auch in diesem Falle gibt unser Spiel und seine Quelle nur das wieder, was in der deutschen Gewandfarbensprache allgemeine Geltung besaß. Rot als die Farbe der Liebe begegnet uns unendlich oft wieder, und zwar in einer Anzahl der Belege gleichfalls mit besonderem Hinweise auf das Feuer; so z. B. in H. v. Labers Jagd (Str. 245), in Meister Altswerts „Kittel",[5]) in dem Gedichte der Hätzlerin „Von allerlei Farben",[6]) in dem bekannten „Klopfan" (Z. 44) und in einem Minneliede Muskatblüts.[7])

In einem volksmäßigen Fastnachtsliede,[8]) das auch geistlich umgeändert worden ist, beschließt der Bauer, sich in den Ärmel seines neuen Kittels einen roten Strich setzen zu lassen, damit die Geliebte seine brennende Liebe zu ihr erkenne. Und auch in anderen Volksliedern des 15. Jh.s erscheint Rot als inbrünstige Liebe.[9])

Hierher gehören gleichfalls diejenigen Dichtungen, in welchen die Blumensprache ältester Form, wo ausschließlich die Farbe maßgebend war, vertreten ist. In einem solchen Liedlein von dem Maien[10]) freut sich der Dichter des kommenden Frühlings, der mancherlei bunte Blumen bringe. Die Farben

---

1) Chansons 1538, bl. 57b.
2) Pierre Dufour, Gesch. der Prostitution. Deutsch von Bruno Schweigger, Bd. 2, Berl. o. J. (1900), 39.
3) E. L. Rochholz, Deutscher Glaube und Brauch, Bd. 2, Berl. 1867, 282.
4) ssp. 775,11 ff. u. Hätzl. II, nr. 21,16 ff.
5) K. 43,11 ff. Altswert gebraucht sonst die rote Farbe als Sinnbild der Ehre: „Schatz" 85,10; „Kittel" 29,22. 42,31.
6) Hätzl. II, nr. 19,19. Vgl. I, nr. 119, wo die glücklich Liebende rot gekleidet ist.
7) Nr. 46,38. Vgl. nr. 40,32 ff; nr. 38,71. 86.
8) Uhland, nr. 244.
9) D. Ldh., nr. 502 u. 503.
10) Frankf. Arch. 3, 255 ff (nr. 35).

dieser Blumen werden gedeutet, und zwar heißt es von der roten:

Das rote blůmlin das brinnet in der lieb.

In dem Gedichte der Hätzlerin „Von manigerlay plümlen“ fragt eine Frau den Dichter nach dem Namen einer roten Blume, die sie ihm hinhält. Er erklärt, diese zwar nicht zu kennen, wohl aber ihre Bedeutung:

Rott prynn in der lieb.[1])

Hier sind ebenso die allegorischen Gedichte anzuziehen, in welchen die Personifikation der Liebe in rotem Gewande dargestellt wird. Suchenwirt im „Widerteil“ gibt der Minne zunächst ein buntscheckiges Kleid. Dann legt sie dieses aber ab und erscheint in rotem Gewande.[2]) In der „Schule der Minne“ (s. o. 9[2]) tritt eine allegorische Gestalt mit Namen „Die Liebe entzünde“[3]) auf. Der Dichter läßt sie in rotscharlachenem Mantel und brennendrotem Kleide auf rotem Pferde daherreiten. Auch das Sattelzeug glänzt von rotem Sammet und Rubinen. Ebenso erscheint in der meistersängerischen cantio amatoria die Liebe in scharlachrotem Gewande.[4])

Aus dieser Sinnbildlichkeit der roten Farbe erklärt es sich, daß sie bei der Kleidung und Feier des Hochzeitstages vielfach verwandt wurde.[5]) Die Frankfurter Braut ging vollkommen rot gewandet, der Nürnberger Bräutigam trug rote Hosen,[6]) und noch in Joachim Rachels „Jungfernanatomie“ begegnet der Vers:

„Die Strümpfchen müssen rot von Liebesfarbe sein.“[7])

Ins Geistliche gewandt findet sich die Bedeutung unserer Farbe in der Magd Krone (5,39 ff.):

rot brinnet in der minn,
also brunnen al ir sinn
auf irem gemahel Jhesus Crist,

und in einem Spruche Hugos von Montfort, wo das rote

---

1) Hätzl. II, nr. 17,83. Vgl. Uhland, nr. 53.
Die rote Nelke als Symbol jugendlicher Liebe in einem wendischen Volksliede bei Leop. Haupt u. Joh. E. Schmaler, Volkslieder d. Wenden, Grimma 1841, nr. 175.

2) Nr. 28. Vgl. Haupts Zs. 13, 360, nr. 7.

3) Der Name ist eine imperativische Bildung und nicht mit Uhland 3, 285 als „Die Lieb' entzündet“ zu lesen! Vgl. Nd. Jb. 3, Farbendeutung, S. 343.

4) Frau Minne in rotem Gewande auch in ungedruckten allegor. Personifikationsgedichten: Pal. Germ. 393, bl. 13[b], 14[a]; bl. 23[a]; bl. 49[b].

5) Rochholz, D. Gl. u. Br. 2, 243 ff.

6) aaO. 242. Ganz anderen Ursprunges ist die Sitte der roten Brautseide. Vgl. D. Fr. I[3], 339.

7) Rochholz 2, 253.

Dach der Gralsburg unsere Liebe zu Gott abbildet.[1]) Im Münchener Neujahrswunsche bezeichnet Rot „Gerecht in der liebe“, in einem geistlichen Farbenliede der Mittlerschen Sammlung die Liebe Christi, welche er dadurch besiegelt habe, daß sein Blut für uns vergossen worden sei.[2])

Es muß hier nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß Stellen wie die letzterwähnten durchaus nicht als bloße Übertragungen der minniglichen Farbensymbolik zu verstehen sind, wenngleich auch diese geistlichen Farbenlieder ihren Ursprung in unserer Sitte der Gewandfarbensprache haben. Vielmehr hat die Kirche seit den ältesten Zeiten unter Bezugnahme auf das Blut Christi und der Märtyrer eine Symbolik der roten Farbe als Farbe der göttlichen Liebe und der Liebe zu Gott ausgebildet; und diese Symbolik ist stets lebendig geblieben. Wir finden sie in den lateinischen Hymnen des Mittelalters[3]) ebenso wie in den Predigten[4]) und der deutschen geistlichen Poesie jener Zeit.[5]) Besonders oft begegnet die rote Rose als Sinnbild leidender Liebe.[6]) Sie wird daher Attribut Jesu[7]) und Mariä, die unendlich oft geradezu als Rose angeredet wird.[8]) Die religiöse und die minnigliche Farbensymbolik treffen also in Bezug auf die rote Farbe zusammen, und man kann höchstens von einem freilich vielleicht mehr unbewußten Einfluß jener auf die Entwickelung der weltlichen Symbolik reden.

Diese weist in ihren Belegen wieder und wieder auf den Zusammenhang mit dem brennenden Feuer hin und hat ihren Ausgangspunkt augenscheinlich von der Beobachtung genommen, daß dem Liebenden infolge erhöhten Blutandranges eine flam-

---

1) Bartsch, nr. 28,585 ff. — 2) Nr. 1273. Ebenso bei Hölscher, nr. 39.

3) Z. B. Mone, Lat. Hymnen d. Mittelalters 3, Freiburg i. Br. 1855, nr. 1052 u. 637.

4) Z. B. Wackernagel, Altdeutsche Predigten, Basel 1876, 99: du solt dich klaiden mit rotem sämit. daz ist diu Götlich minne.

Vgl Ant. E. Schönbach, Altdeutsche Predigten 3, Graz 1891, 108, Z. 24 u. Fr. Pfeiffer, Deutsche Mystiker d. 14. Jh.s 1, Leipz. 1845, 83, Z. 6 f.

5) Haupts Zs. 10, 65, Z. 21; 124, Z. 5 ff. Heinr. v. Krolewiz, Vaterunser, Z. 1653.

6) Haupts Zs. 10, 127, Z. 9: Die rose is die birnende minne. Desgl. Wackernagel, Pred. 140. 153; R. Minzloff, Bruder Hansens Marienlieder, Hannover 1863, Z. 3220 ff.

7) Z. B. Wunderhorn 1, 17. Über die Rose im Volkslied vgl. die Materialien zur Gesch. d. deutschen Volksliedes v. Hildebrand, hrsg. v. G. Berlit, Leipz. 1900 (Ergänzungsheft z. 14. Jahrgange d. Zs. f. d. deutschen Unterricht. 5. Ergänzungsh.), 113 ff.

8) Vierteljahrsschr. f. Heraldik 7, Berl. 1879, 236 ff; Charles Joret, La rose dans l'antiquité et au moyen-âge, Paris 1892, 231 ff., bes. 245 ff.; und A. Peltzer, Deutsche Mystik und deutsche Kunst (Studien z. deutschen Kunstgesch. Heft 21), Straßb. 1899, 199 ff.

mende Röte in das Gesicht steigt.[1]) So reden wir bis heute von heißer, brennender, flammender Liebe, von Liebesfeuer, Liebeshitze u. s. w. Ich erinnere nur an das allbekannte Volkslied:

„Kein Feuer, keine Kohle kann brennen so heiß
Als heimliche Liebe, von der niemand nichts weiß."

Und ebenso gilt auch heute noch Rot als Sinnbild der Liebe. Wuttke berichtet, daß, wenn im Herbste eine rote Rose blühe, dieses in Oldenburg und Westfalen auf eine Hochzeit gedeutet werde.[2]) Wenn sich in Niederösterreich ein Mädchen beim Kleidernähen mit der Nadel sticht, so bedeutet das sein Hochzeitskleid.[3]) Dunkelrote Nelken gelten als Sinnbild brennender Liebe. Bei Wander[4]) findet sich die sprichwörtliche Redensart: „Roth ist die Farbe der Liebe, sagte der Buhler zu seinem fuchsfarbenen Schatz."

Auch in der neueren Dichtung begegnen wir dieser Sinnbildlichkeit der roten Farbe; z. B. in einem Volksliede jüngeren Datums, in welchem das rotseidene Hemdenband der Braut die Liebe bezeichnet.[5]) Ebenso wird von Rückert[6]) und Ernst Moritz Arndt[7]) Rot als Liebe und Liebeslust ausgedeutet. Und um schließlich einen unserer modernsten Dichter zu Worte kommen zu lassen, so redet Bierbaum, dem überhaupt eine große Vorliebe für Gebrauch der Farben eigentümlich ist, von dem Lande des Friedens „mit den roten Herzflammfahnen der Liebe"[8]) und verwendet auch in anderen Gedichten[9]) Rot in demselben symbolischen Sinne.

Dürfen wir endlich noch ein paar Worte über die Stellung des Roten in der französischen mittelalterlichen Farbensprache anfügen,[10]) so muß festgestellt werden, daß es auch dort die Liebe bezeichnet, sowohl in kunstmäßiger, als auch in volkstümlicher Dichtung. In den jeux à vendre z. B. erscheint die rote Rose als Wahrzeichen der Liebe.[11]) Deschamps (nr. 718)

---

1) Vgl. Nd. Jb. 8, Farbendeutung, v. 308 f. u. 313 ff. Dazu Wackernagel, Kl. Schr. 1, 148 f. und Schasler, Farbenwelt, 2. Abt. (Virchow und Holtzendorff, Vorträge, 18. Serie, Heft 415), Berl. 1883, 37.

2) Ad. Wuttke, Der deutsche Volksaberglaube der Gegenwart, Berl. [3]1900, 207. — 3) Blaas in Pf. Germ. 25, 429.

4) Deutsches Sprichwörter-Lexikon 3, 1741, nr. 9. Vgl. Wackernagel, Kl. Schr. 1, 172 ff.

5) D. Ldh. nr. 1570. — 6) Werke 6, 60. 5, 89. — 7) Gedichte, Berl. 1860, 69. — 8) Irrgarten 105. — 9) aaO. 90. 124. 134.

10) Über den symbol. Gebrauch der roten Farbe bei den Römern, wo sie gleichfalls z. T. die Liebe bedeutet, vgl. H. Blümner, Die Farbenbezeichnungen bei d. röm. Dichtern (Berl. Studien f. klass. Philol. und Archäologie 13, Heft 3), Berl. 1892, 163 und Ch. Joret, La rose 64 f. 95 ff.

11) Oeuvres poét. de Christ. de Pisan 1, nr. 63.

beschließt, als Sinnbild seiner großen Liebe zu der ihn heiß wiederliebenden Dame fortan ständig Rosen zu tragen. Hier werden, ebenso wie in einem Volksliede, in welchem der Soldat seiner Geliebten Rosen schenkt,[1] doch wohl rote Rosen verstanden sein. Eine rote Nelke als Symbol der Liebe begegnet im l'amant rendu cordelier (v. 730 ff.), und Villon fordert in der Ballade, welche den Schluß seines „grand testament" bildet, auf, rot gekleidet zu seiner Beerdigung zu erscheinen:

Car en amours mourut martir.[2])

Hier symbolisiert Rot also die leidende Liebe des Märtyrers.

In der Heraldik dagegen bezeichnet es nach Sicile 80: haultesse, prouesse et hardiesse. Aber auch von Sicile wird ausdrücklich hervorgehoben, daß Rot oft die Liebe bedeute (34);[3]) en livrée mise avec le violet erklärt er es 81 als: amour trop eschauffée. In diesem Sinne und in dieser Zusammenstellung findet sich Rot in einem Liede der chansons 1538, (bl. 19b). —

Blau. Blau ist in unserem Spiele die Farbe der Stetigkeit.[4])

Wer lieb gen lieb in herzen treit,
Der schol sich da mit claiden.[5])

Vielleicht ist es in gleichem Sinne bereits in Frauenlobs „Minneleich" gefaßt,[6]) sicherlich aber in einem Gedichte Suchensinns[7]) und massenhaft in Gedichten des 14. und 15. Jh.s.[8]) Bald erscheint es in ausgeführten Farbenliedern,[9]) bald in andere Minnedichtungen eingestreut.[10])

In einem Klopfangedichte, in welchem ein Ritter seiner Dame ewige Liebe verspricht, führt er zum Zeichen seiner Treue ein

---

1) E. Rolland, Recueil de chansons populaires 2, Paris 1886, nr. 128m.

2) Oeuvres complètes de Fr. Villon p. P. L. Jacob, Bibliophile, Paris 1854, 190

3) Vgl.: L'honneur des nobles v. 463 f.

4) Zur sinistren Bedeutung der blauen Farbe vgl. Zachers Zs. 8 240; Pf. Germ. 25, 431 (nr. 16); Rochholz, D. Gl. u. Br. 2, 276.

5) fsp. 776,3 ff. Vgl. Hätzl II, nr. 21,69 f.; QXIV, 167; auch fsp. 729,33.

6) L. Ettmüller, Heinr. v. Meißen des Frauenlobs Leiche, Sprüche etc., Quedlinb. und Leipz. 1843 (Bibl. Basse 16), Minneleich 27,4.5. Vgl. Kreuzleich 13,6 nebst Anm. (S. 280). An anderer Stelle (Spruch 49,7; vgl. 86,17 ff.) scheint Frauenlob die Farbe des Goldes als Symbol der Treue verwandt zu haben.

7) Bartsch, Meisterl. d. Kolm. Hs. 174,26.

8) Z. B. auch in H. v. Labers Jagd, Str. 246.

9) D. Ldb. nr. 502. Frankf. Arch. 3, 288.

10) Liedersaal nr. 121,210. Muskatbl. nr. 38,67; nr. 46,37.

blaues Banner.[1]) In dem bekannten „Klopfan" (nr. 15) ist Blau ebenfalls Sinnbild der Stäte. Der Dichter mahnt den Jüngling, es an Treue dem „Gürteltäublein" gleich zu thun, welches, wenn es von seinem Lieb verlassen werde, sich dennoch kein anderes suche (Z. 94 ff.). Er solle zum Zeichen seiner Treue 'an dem rennertanz' einen Kranz aus blauen Blumen tragen (Z. 98 ff.).

Also auch in die Blumensprache ist die symbolische Bedeutung der blauen Farbe in unverändertem Zustande übergegangen. Das blaue Blümlein verkündet in Spruchgedichten[2]) und Liedern,[3]) zunächst noch ohne Nennung irgend eines bestimmten Blumennamens, die Tugend der Stäte. Uhland 3, 289 f. weist darauf hin, daß ursprünglich das Veilchen damit gemeint war. Dieses wurde aber später durch das Vergißmeinnicht vollkommen verdrängt,[4]) welches bekanntlich bis heute infolge seiner reinen, himmelblauen Farbe und der mahnenden Sprache seines Namens die Blume der Treue geblieben ist.[5]) Von benannten Blumen begegnen als Sinnbilder der Stäte noch die blaue Akelei in einem, auf hochdeutschem Originale beruhenden, niederdeutschen Gedichte des 15. Jh.s, welches die Farben der Blumen mit weiblichen Eigenschaften in Verbindung bringt,[6]) und der blaue Rittersporn in einer gleichzeitigen moselländischen Aufzeichnung.[7])

Noch weiter hat die Farbensymbolik ihren Einfluß erstreckt und auch die Edelsteine in ihren Bereich gezogen. Frau Stäte trägt in einem Spruche Suchenwirts eine Krone aus Saphiren.[8]) Derselbe Stein symbolisiert bei Meister Altswert,[9]) ferner in einem Spruchgedichte der Hätzlerin[10]) und im Skt. Florianer Steinbuche[11]) die Tugend der Stetigkeit. Und noch in einem „Bergreihen" kauft Heintz seiner Dirne einen Ring

1) Schade, Klopfan nr. 3,23 f. — 2) Hätzl. II, nr. 17,113.

3) Frankf. Arch. 3, 255 ff. (nr. 35); 250 (nr. 26). Merkwürdigerweise fehlt das blaue Blümlein bei Uhland nr. 53.

4) Hätzl. II. nr. 59,77 ff.; Uhland 4, 246; J. Grimm, Bedeutung d. Blumen und Blätter (Altd. W. 1, Kassel 1813, 144 ff.), 151.

5) Ich erinnere nur an die bekannte Strophe:

„Blau blüht ein Blümelein, das heißt Vergißnichtmein,
Das Blümlein drück' ans Herz und denke mein!" 2c.

Vgl. A. Ritter v. Perger, Deutsche Pflanzensagen, Stuttgart und Oehringen 1864, 172; Briefsteller für Liebende beiderlei Geschlechts, Verlag von E. Lambeck, Thorn 1882, 104.

6) Nd. Jb. 10, 54 ff. (Z. 105 ff.).

7) Altd. W. 1, 150. Noch Blumauer, Blumensprache 100, erklärt den blauen Rittersporn als „Beständigkeit in Freud und Leid." Vgl. Perger 160.

8) Nr. 24,131. Ähnlich wird ihr bei Muskatbl. nr. 68,73 ein Saphir gesandt. — 9) „Kittel" 66,20 f.; „Schatz" 112,25 ff. — 10) Hätzl. I, nr. 24,36 ff.

11) Lambel, Steinbuch, Anhang 1, v. 522 f.

mit blauem Steine, damit sie ihn in Treue liebe und nicht im Dorfe umherlaufe.[1])

Wie die Personifikation der Beständigkeit bei Suchenwirt eine blaue Krone trägt, läßt sie derselbe Dichter in einem anderen Spruche (nr. 28) in blauer Kleidung erscheinen. In gleichem Gewande tritt sie bei Altswert[2]) und einem unbekannten Poeten des 15. Jh.s auf.[3]) Hier soll ein, leider freilich gerade an der uns interessierenden Stelle unvollständig überliefertes, allegorisches Gedicht „Der Frouwen Truwe“ nicht unerwähnt bleiben, in welchem der Dichter vom Gestade aus ein Schiff mit blauem Segel herbeikommen sieht. Er fährt an das Schiff heran, springt hinein und erblickt die Schiffswände sämtlich mit einem „samat vnmassen blo“ behängt.[4]) Wie aus dem Folgenden hervorgeht, versinnbildlicht auch in diesem Falle das Blau die Stäte.[5])

Man sieht, wie ungemein beliebt die Symbolik gerade der blauen Farbe in Deutschland gewesen ist; und das kann nicht befremden, da ja die Treue von jeher als eine deutsche Kardinaltugend gepriesen wird, und es, wie Uhland 3, 289 mit Recht betont, in der lehrhaft allegorischen Richtung der damaligen Dichtkunst lag, die Farbe der Stetigkeit, einer sittlichen Eigenschaft, vorzüglich hoch zu halten.[6]) So allgemein verbreitet war der sinnbildliche Gebrauch der blauen Farbe, daß der Begriff des Treuseins einfach durch den Begriff „blau tragen“ ersetzt werden konnte,[7]) daß man von einem „blauen Herzen“ sprach,[8]) und daß umgekehrt Muskatblüt einen Liebenden rotes Gewand tragen lassen konnte „vnd stet dar in gemischet.“[9])

Kein Wunder daher, wenn wir diese minnigliche Farbensprache sogar in geistlichen Dichtungen beibehalten finden. Bei Hugo v. Montfort bedeuten die Thüren der Gralsburg

---

1) John Meier, Bergreihen (Neudr. 99–100), 82 (= O. Schade, Bergreihen, Weimar 1854, 35). — 2) „Kittel“ 29,30. 44,14. Frau Stäte in blauem Gewande erscheint auch Pal. Germ. 393, bl. 13a; vgl. bl. 42b.

3) Keller, Erz. aus altd. Hss. 615 ff. Blaues Kleid (mit weißem Mantel) trägt Frau Bescheidenheit und Treue auch in einem niederländ. Ged. d. 15. Jh.s; vgl. Haupts Zs. 13, 360 (nr. 7). Ebenso bezeichnet das blaue sorcoet in dem Spruche „Van suveren Cledren te dragen alle vrouwen“ (vgl. o. 52 2) v. 43 ff.: Ghestedicheit.

4) Keller, aaO. 634 ff.

5) aaO. 635,21. Auch im „Wappen der Liebe“ (s. o. 50) bezeichnet Blau die Stäte.

6) Vgl. Klopsan nr. 15,80 ff.

7) „Kittel“ 69,24. „Schatz“ 115,2; Liedersaal nr. 121,36; Muskatbl. nr. 41,39.

8) Nd. Jb. 8, Farbendeutung, Z. 532.

9) Nr. 40,52 f. Daß freilich die Tugend der Stäte nicht so häufig war wie die blauen Gewänder, geht aus den Klagen hervor, die schon Suchenwirt (nr. 23) und Hadamar v. Laber in seiner Jagd (Str. 246) hierüber führen.

aus Saphiren und Crisolitus: „stet am globen“.[1]) In „der Magd Krone“ (5, 42 ff.) bezeichnet Blau den steten Dienst, welchen die heilige Dorothea Christo leistet. Auch in dem bereits mehrfach angezogenen geistlichen Farbenliede bei Hölscher (nr. 39) versinnbildlicht Blau die Stetigkeit Christo gegenüber. In der Münchener Paternosterauslegung bedeutet es Stäte in der Hoffnung.

Und diese bereits mittelalterliche Bedeutung der Beständigkeit und Treue verbleibt der blauen Farbe auch in der Folgezeit. Wir begegnen ihr z. B. bei Opitz,[2]) bei Johann Burchardt Mencken,[3]) bei Immermann,[4]) Rückert,[5]) Simrock[6]) und Bodenstedt, an dessen bekannte Verse:

„Des Auges Bläue
Bedeutet Treue“

ich nur zu erinnern brauche.[7])

Von der blaublühenden Wegwart erzählt das Volksmärchen, sie sei eine treue Frau, welche, auf die Rückkehr ihres Mannes wartend, am Wege stehe.[8]) Ebenso deutet die blaublühende Männertreu bereits in ihrem Namen auf das Symbol der Treue. Die blaue Commelina und die blaue Lilie bezeichnen in der modernen Blumensprache gleichfalls Beständigkeit.[9])

Der blaue Soldatenrock wird vom Volke auf die Treue zum Könige gedeutet.[10])

Wie ist man nun aber dazu gekommen, der Eigenschaft der Treue gerade die blaue Farbe zuzuteilen? Schasler[11]) bemerkt: „Blau als Farbe der reinen Affektlosigkeit und daher kälteste Farbe sei Symbol der Ruhe, Leidenschaftslosigkeit und Indifferenz. Da es aber immerhin Farbe bleibe, d. h. ein Lebenselement der Empfindung behalte, so bezeichne es alle die-

---

1) Bartsch nr. 28, Z. 461 ff.

2) Fellgibelsche Ausgabe 1690, Bd. 3, 222. — Vgl. hier auch das „Sterbeblau“ (Bleu mourant!) in Phil. v. Zesens Adriat. Rosemund, hrsg. v. M. H. Jellinek, Halle 1899 (Neudr. 160—163), 31 und dazu D. Wb. 7, 1939. — 3) Dissertationes literariae, Lips. 1734, 97 f. — 4) Gedichte, Hamm 1822, 46 f. — 5) Werke 1, 590. — 6) Vgl. sein Gedicht „Drei Tage und drei Farben“, welches ihm im Jahre 1830 seine Entlassung aus dem Staatsdienste einbrachte. — 7) Vgl. dazu Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum 1900, 579.

8) Rochholz, D. Gl. u. Br. 2, 277 f. Vgl. J. Grimm, Mythologie [4]690; A. Koberstein, Über die in Sage und Dichtung gangbare Vorstellung von d. Fortleben abgeschiedener menschl. Seelen in d. Pflanzenwelt (Weim. Jahrb. 1, 73 ff.), 97 f.; Berger, Pflanzensagen 125 ff.

9) Hradisch, Blumensprache 10. 16.

10) Mündlich in Ostpreußen. Soll vielleicht die veilchenblaue Seide in dem bekannten Liede: „Wir winden dir den Jungfernkranz“ gleichfalls die Treue darstellen? An das Symbol der Treue hat man zu denken, wenn die Pferde des Brautwagens blaue Schleifen am Kopfe tragen (in Königsberg i. Pr.).

11) Farbenwelt, 2. Abt., 35.

jenigen Empfindungen, welche einen eigentlichen Affekt ausschlössen, Treue, Bescheidenheit, Beständigkeit u. s. w." Wackernagel 204 erklärt, er vermöge einen Grund dafür überhaupt nicht anzuführen, außer man müßte dabei an die blauen Augen und das treue Herz, das äußere und das innere Merkmal eines rechten Deutschen, gedacht haben. Was diese letztere Vermutung angeht, so halte ich sie für viel zu gesucht und gekünstelt, als daß sie ein Recht auf Wahrscheinlichkeit besäße. Viel näher liegt und wahrscheinlicher dünkt mich die Annahme, daß die Betrachtung des reinen, tiefblauen Himmels, welcher, so oft er auch von Wolken verdeckt wird, immer wieder in gleicher Bläue sichtbar wird, dazu geführt hat, der blauen Farbe den Begriff der Treue zu assoziieren. Gestützt wird meine Ansicht einmal durch die Thatsache, daß in der Dichtung des Mittelalters,[1]) ebenso wie der Neuzeit,[2]) die blaue Farbe unendlich oft mit dem ruhigen Himmelsblau in Verbindung gebracht worden ist,[3]) dann aber vor allem durch eine Stelle des Konrad von Megenberg: pei plawer varb verste wir gemaincleich staetikait, wan eȥ ist ain reht himmelvarb![4])

Dem Einwurfe, daß wir in Deutschland die Himmelsbläue zu selten zu Gesichte bekämen, als daß sie den Ausgang für die Symbolik der blauen Farbe gebildet haben könne, stelle ich entgegen, daß ich für meinen Teil dieser Ansicht nicht beizupflichten vermag, daß aber außerdem ja noch erst zu beweisen bleibt, ob Deutschland überhaupt diese sinnbildliche Bedeutung der blauen Farbe ursprünglich ausgebildet hat.

Denn auch in Frankreich findet sie sich bereits in Dichtwerken des 14. Jhs, so z. B., wenn Deschamps (nr. 728) seiner Angebeteten beteuert, fortan ihre Farben: Grün und Blau, die couleur de la loyauté fine et pure, tragen zu wollen; oder wenn Froissart im „cour de may" la couronne bleu, la couronne de loyauté tragen läßt;[5]) oder wenn endlich Christine de Pisan in ihren „cent balades d'amant et de dame" die blaue Farbe als Farbe der Treue anführt[6]) und darauf hinweist, daß die Liebe in der Treue des Herzens und nicht im „bleu porter" bestehe.[7]) Das 15. Jh. zeigt uns Blau

---

1) Z. B. in Haupts Zs. 10, 116, Z. 30 ff. Nd. Jb. 8, Farbendeutung, v. 318. — 2) Herders Werke, hrsg. v. B. Suphan, Bd. 28, 262.

3) Vgl. auch die sprichwörtl. Redensart: „Himmlische Ruhe besitzen."

4) Fr. Pfeiffer, Konr. v. Megenberg, Stuttg. 1861, 214, Z. 6 f.

5) Oeuvres de Froissart. Poésies p. p. M. Aug. Scheler, Tome 3, Bruxelles 1872, 15. Unter der „Krone" ist eine Stickerei auf dem Gewande zu verstehen. S. aaO. 284. Ferner vgl. A. G. Ott, Étude sur les couleurs en vieux français, Paris 1899, 97.

6) Oeuvres poét. 3, 298 (nr. 91).

7) aaO. 299 f. (nr. 92).

als die Farbe der loyauté, außer in dem bereits früher (s. o. 54) genannten Prosaromane: Le petit Jehan de Saintré, z. B. in einer Ballade des Charles d'Orléans, in welcher er seiner Geliebten eine Platte aus Gold und blauem Saphir, dem Steine der loyauté, auf das Grab legen läßt.[1]) Ja, noch bei Clément Marot,[2]) und selbst bei Martin Despois[3]) treffen wir Blau in der geläufigen sinnbildlichen Bedeutung.

Selbstverständlich hat auch das Volkslied diese Symbolik in sich aufgenommen. So schenkt der Schäfer seiner Geliebten zum Zeichen seiner Beständigkeit blaue Schnüre für ihre Schuhe[4]) oder ein blaues Band.[5]) In einem anderen Liedchen, in welchem ein Jüngling von seiner Liebsten Abschied nimmt, schenkt er ihr einen Strauß Vergißmeinnicht. „Cette fleur fidèle" möge sie stets an ihn und seine Liebe erinnern.[6])

Der Blason Sicile's erklärt in Übereinstimmung mit einem anderen Vertreter dieser Gattung,[7]) und zwar, wie besonders hervorgehoben werden mag, unter Bezugnahme auf das Blau des Himmels,[8]) unsere Farbe gleichfalls als Sinnbild der loyaulté.[9]) Ihm folgt das Gedicht: l'honneur des nobles.[10]) —

Die Bedeutung der schwarzen Farbe ist nach K. 103 Trauer und Zorn über vergeblich geleistete Dienste.[11]) Schwarz.

Auch mit dieser Auffassung steht unser Spiel vollkommen auf dem Boden der mittelalterlichen Gewandfarbensprache. Als Symbol des Leides und der Trauer begegnet uns Schwarz z. B. in H. v. Labers Jagdallegorie.[12]) In anderen Dichtungen[13]) ist das Moment des Zornes besonders hervorgehoben. Unendlich

1) Aimé Champollion-Figeac, Les poésies du duc Charles d'Orléans. Paris 1842, 128 (Ballade 69). Vgl. Ferd. Kuhl, Die Allegorie bei Charles d'Orl., Marb. Diss., Marburg 1886, 21.

2) Oeuvres 3, 141 f. — 3) Poésies de M. Despois p. p. Dezeimeris 49. — 4) Rolland, Recueil 1, 1883, nr. 96.

5) aaO. 2, 1886, nr. 160b. Vgl. auch Haupt, Französ. Volksl. 12 und Chansons 1538, bl. 89b.

6) Dumersan et Noël Ségur, Chansons nationales et populaires de France 2, Paris 1866, 120 f. — 7) Vgl. Revue archéol. 15, 258.

8) Auch Rabelais, Gargantua chap. 9, deutet die Farben des Gargantua: Blau, Weiß auf himmlische Freude (Vgl. Fischart, Geschichtsklitterung Kap. 13). Und ebenso bezieht Despois (s. o. Anm. 3) die blaue Farbe auf den Himmel.

9) Cocheris 38. 56. Der zweite Teil dagegen (87) deutet Blau auf: bonne courtoysie, amytié, nourriture; azur auf: gentillesse, regnommée et beaulté (89). Hier vertritt die couleur violette die loyaulté (90).

10) v. 519 f. 533. Noch in der Grande encyclopédie 4. Paris o. J. (1895), 1014a ist als symbol. Bedeutung des azur auch die loyauté genannt.

11) ssp. 777,1 ff. Vgl. Hätzl. II, nr. 21,137 ff. QXIV, 275.

12) Str. 248. Vgl. auch cantio amatoria 1030.

13) Liedersaal nr. 121,210; Pf. Germ 9, 456. Vgl. Paul Gerhard, hrsg. v K. Goedeke, Leipz. 1877, 16. — S. auch Willms, Gebrauch d. Farbenbezeichnungen in d. Poesie Altenglands 14. W. ist für sämtl. Farben heranzuziehen.

oft bezeichnet schwarze Kleidung in den Volksliedern den Abschied der Liebenden. Da singt z. B. ein verlassener Geselle:

In schwarz will ich mich kleiden
und leb ich nur ein jar,
umb meines bulen willen,
von der ich urlaub hab;
urlaub hab ich
on alle schulden,
ich musz gedulden.[1]

Weniger ergebungsvoll klingt folgende Strophe:

Schwarze Farb', die will ich tragen,
darin will ich mein Buhlen klagen,
ich hoff', es währ' nit lange,
schneid' ich mir eine grüne Farb',
die ist mit Lieb' umfangen.[2]

In einem besonders warm und innig empfundenen Liebesliede klagt der Jüngling:

Mein feins lieb tregt ein schwarzes kleid,
darunter tregt sie grosz herzenleid.

Er bittet Gott, sie in ihrem Elend zu tröſten.[3]

Ein schwarzes Blümlein treffen wir in einem Maienliedchen:

Das swarz blûmlin das bringet mir die klag;
Wann ich der allerliebsten nit enhab
Und ich mich von ir scheid,
So truret min herz und fürt grosz heimlich leit.[4]

Auch in allegorischen Personifikationsgedichten ist Schwarz als Farbe der Trauer und des Leidens verwandt, so z. B. in der bereits oft angezogenen „Farbendeutung“, in welcher eine schwarze Frau auftritt, die als zornmütige Peinigerin dargestellt wird.[5] Ein anderes, meines Wissens noch ungedrucktes, allegorisches Gedicht[6] zeigt uns Frau Treue in schwarzem Gewande. Sie erklärt, mit Schwarz ‚daz mort' zu klagen, das soviele Männer an Frauen verliben, indem sie ihnen mit tausend Eiden ewige Liebe schwören, nur um diese Eide, „und wenn es ein Land koste,“ zu brechen.[7])

1) Uhland nr. 49. Vgl. D. Ldh. nr. 502. 503 745. Wunderhorn 1, 1806, 394.

2) Frankf. Arch. 3, 288. — 3) Uhland nr. 60. — 4) Frankf. Arch. 3, 256. — 5) Nd. Jb. 8, v. 471 ff.

6) Pal. Germ. 393, bll. 10^{a}–14^{a}, wahrscheinlich identisch mit Cod. Addit. 24946, bll. 110–114. Vgl. H. L. D. Ward, Catalogue of Romances 1, London 1883, 833, nr. 15.

7) Pal. Germ. 393, bl. 12^{b}. — Frau Treue trägt auch bei Altswert schwarzes Gewand (Kittel 29_{26} 43_{21} ff.), aber hier nicht, wie man glauben könnte (vgl. Schatz 93_{26} ff. Kittel 51_{17} ff.), um Trauer anzuzeigen, sondern,

Offenbare geistliche Anlehnung an die minnigliche Farbensprache haben wir in „der Magd Krone“:

schwarz ist zorn oder laid (5, 45 ff.),

und im Münchener Neujahrswunsche und der Münchener Paternosterauslegung, wo Schwarz als „clag vn der gedultigkeit“ gedeutet wird, desgleichen in einem Volksliede, in welchem das schwarze Kleid Trauer über Christi Leiden und Tod versinnbildlicht.[1]) Im übrigen ist ja bekannt, wie auch die Kirche seit ältester Zeit die schwarze Farbe symbolisch als Trauerfarbe verwandt hat,[2]) so daß wir sie in dieser Bedeutung in geistlichen Gedichten unendlich oft antreffen.

Der Ursprung dieser Symbolik ist ebenso alt, wie selbstverständlich. Der Gegensatz von Tag und Nacht, des glänzenden, Fröhlichkeit erzeugenden Sonnenlichtes und der ernst und trübe stimmenden Finsternis mußte mit Naturnotwendigkeit dazu führen, der schwarzen Farbe, die ja eigentlich tote Farblosigkeit ist, den Begriff der Trauer beizulegen.[3]) Und so sehen wir in der That, wenn auch nicht, wie Fischart (Geschichtsklitterung Kap. 13) übertreibend behauptet, alle Völker der Erde, aber doch die meisten in schwarzer Farbe ihre Trauer anzeigen.[4]) So ist es bei uns bis heute geblieben; und so geht auch weiterhin durch die deutsche Litteratur die schwarze Farbe als Symbol der Trauer, von Thomas Murner an, welcher sie bei der Farbenerklärung seines Wappens in solchem Sinne deutet,[5]) bis auf einen jüngeren Poeten, welcher sich der verachteten Farbe annimmt, und ihr Lob in einem besonderen Gedichte besingt.[6])

---

wie aus Kittel 43,21 ff. klar wird, mit Bezug auf den Adamas (dieser ist Sinnbild der Stäte: Mone, Lat Hymnen 3, nr. 992; Bartsch, Partonopier rc., Wien 1871, v. 16612), welcher oft schwarz vorgestellt wurde (vgl. Muskatbl. nr. 46, Str. 3).

Schwarz als Farbe der Stetigkeit begegnet noch D. Ldh. nr. 807, Str. 10. Vgl. o. 61[2].

1) Mittler nr. 1273. — 2) Vgl. Wackernagel 180 f.

3) Vgl. Wackernagel, aaO. 168. Weinhold, D. Fr. 2^3, 255 f.

Daß man der schwarzen Farbe auch den Zorn assoziiert hat, erklärt bereits Wackernagel 148 richtig daraus, daß dieser das Angesicht des Menschen dunkel färbt. So sagen wir heute noch, daß das Gesicht eines grimmigen Menschen „sich verfinstert“.

4) Über Weiß als Leidfarbe s. Rochholz 1, 133 ff.; Wackernagel 181 f.; Hochegger, Geschichtl. Entw. d. Farbensinnes 44; Jul. v. Negelein, Die volkstüml. Bedeutung d. weißen Farbe (Zs. f. Ethnologie 1901, 53 ff.), 59 ff.

Über farbigen Trauerschmuck vgl. Ant. Marty, Die Frage nach der geschichtl. Entwicklung des Farbensinnes. Wien 1879, 60 ff.

5) Arma patientie, o. O. (wahrscheinlich Frankf. a. M.) 1511, 4 bll. 4⁰.

6) A. Schreiner im Ost- und Westpreuß. Musen-Almanach für 1857, hrsg. v. A. Lehmann, Königsberg 1857, 336 f. unter der Überschrift: „Lob der schwarzen Farbe“ (6 Str.)

Vgl. auch Wander, Sprichw.-Lexikon 4, 423, nr. 17.

In der französischen Farbenlehre hat Schwarz gleichfalls fast durchgängig die Bedeutung der tristesse.[1]) Deschamps (nr. 423 u. 481) trauert, die grüne Farbe gegen die schwarze vertauschen zu müssen, da er die Geliebte verloren habe. Als Farbe der Liebestrauer begegnet Schwarz ferner mehrfach in den Dichtungen der Christine de Pisan,[2]) bei Charles d'Orléans[3]) und Clément Marot.[4])

Auch in den volksmäßigen Liedern und im wirklichen Volksliede treffen wir Schwarz als Zeichen der Liebestrauer unendlich oft. Da klagt ein Jüngling, den seine Schöne verlassen hat, er wolle sich fortan „en noir“ kleiden und lieber im Elend leben als eine andere lieben.[5]) — Die von ihrem Liebsten treulos Aufgegebene trägt schwarzes Gewand als Ausdruck ihres Schmerzes und ihrer Verzweiflung.[6]) Ähnliche Lieder kehren nicht selten wieder.[7])

Dementsprechend gibt auch der Blason Sicile's (43 u. 57) die couleur noire (= sable) als Sinnbild der tristesse wieder und erklärt 87, daß Schwarz avec le tanné la plus grande douleur du monde et tristesse sans joye bezeichne.[8]) Das Gedicht: l'honneur des nobles fügt (v. 661 f.) begründend hinzu:

Car elle [sc. tristesse] est plus loing de clarté
Et plus près d'obscurité. —

Weiß. Ein weniger einheitliches Bild, als wir es bei der Darlegung der bisher besprochenen Farben gewonnen haben, zeigt in der minniglichen Farbensprache die Symbolik der weißen Farbe. In unserem Spiele bezeichnet Weiß die gute Hoffnung, welche sich der Liebe aufgethan hat (fsp 778,7 f.), die freudige Aussicht, daß die Geliebte den Liebeskummer und die

---

1) Als Symbol der Trauer über ungelohnte Liebe erscheint Schwarz auch in einer spanischen Epistel des Pedro Alvarez de Aillon, einem Beispiele zugleich für die Kleiderallegorie. Vgl. Cancionero general, Anvers 1573, bl. 290^c (Str. 21), und dazu L. Clarus, Darstellung der span. Litteratur im Mittelalter 2, Mainz 1846, 251 f.

2) Oeuvres 1, 88. 148. 161. — 3) Champollion-Figeac 88. 210.

4) Oeuvres 1, 332 (Vgl dagegen v. 61 2) u. 72 7). Auch Sicile gibt im 2. Teile (86) die constance als Symbol der schwarzen Farbe an, desgl. noch Grande encyclopédie 29, 11 s. v. sable.).

5) G. Paris nr. 87 — 6) M. Haupt, Französ. Volksl. 64. Vgl. auch 12.

7) G. Paris nr. 120; Chansons 1538, bl. 32^b. 89^b. $137^{a,b}$.

8) Hier soll in Ermangelung einer passenderen Gelegenheit die mir erst nachträglich bekannt gewordene „Neue und vollständigste Blumensprache .... Mit einem Anhang: Farbensprache 2c, Reutlingen o. J., Druck u. Verlag v. Enßlin u. Laiblin“ erwähnt werden In diesem Büchelchen findet man 27 ff. eine allegor. Deutung der Farben, welche höchst interessanter Weise zum größeren Teile (so auch an unserer Stelle) auf Sicile's Blason zurückgeht, und ferner dadurch bedeutsam ist, daß sie auch die Erklärung der verschiedensten Farbenpaarungen gibt.

Herzensnot ihres Jünglings zu erhören gewillt ist (fsp. 778,$_{10}$ f., 779,$_{4}$).[1])

In gleichem Sinne begegnet Weiß z. B. in H. v. Labers Jagd (Str. 244),[2]) in einem Bruchstücke über Farbenbedeutung,[3]) in den Reimen der schon erwähnten Gräzer Hs. (Pf. Germ. 9, 455), und dem gleichfalls bereits bekannten Spruche der Hätzlerin „Von allerlei Farben."[4]) Zu dieser Bedeutung stimmt es, wenn Muskatblüt in einem Minneliede (nr. 46, Str. 3) Weiß als den Anfang der Liebe erklärt, ebenso wie sicherlich auf die Hoffnung angespielt ist, wenn er an anderer Stelle (nr. 38,$_{86}$) sagt:

lieb die ist roit, wis in der noit.

Als Sinnbild der Liebeshoffnung dürfte unsere Farbe wohl gleichfalls in einem volksmäßigen Farbenliede[5]) gefaßt sein, während sie in anderen Volksliedern allgemeiner als Symbol der Liebesfreude auftritt.[6])

Auch in der Blumensprache treffen wir Weiß im Sinne unseres Fastnachtspieles. „Wer sin lieb mit freuden anefahet und hofft noch groeszer freude zu entphaen, der sall meyblumen tragen", heißt es in der moselländischen Anweisung zum richtigen Gebrauche der „Botanik der Liebe."[7]) Zweifellos ist hierbei die weiße Farbe, wenn auch vielleicht nicht ausschließlich, bedeutungsvoll gewesen.[8]) Ebenso wird der Dichter des bekannten Liedes:

Min herz hat sich gesellet
zu einem blůmlin fin

bei dem weißen Blümlein an das Symbol der Liebeshoffnung gedacht haben. Deutlich zum Ausdrucke gebracht ist dies in einem anderen Liede:

Das wysz blůmlin das wartet uff gnad.[9])

Allem Angeführten entsprechend, tritt uns in der allegorischen „Farbendeutung"[10]) eine Frau „Hoff für Trauren" ent-

---

1) Vgl. Hätzl. II, nr. 21,$_{89}$ ff.

2) Auch hier Hoffnung, welche den Herzen Sorge wehrt!

3) Wiener Hofbibl., Hs. 2940, bl. 110^{a}. Vgl. A. H. Hoffmann v. Fallersleben, Verzeichnis d. altd. Hss. d. k k. Hofbibl. zu Wien, Leipz. 1841 und dazu Roethe, Minnekatechese 162.

4) Hätzl. II, nr. 19,$_{13.\ 29.\ 35}$. — 5) D. Ldh. nr. 502.

6) D. Ldh. nr. 503 u. 2049. Hier mag bemerkt werden, daß die 2. Strophe der „Lakayenphantasie" (Jos. Görres, Altteutsche Volks- und Meisterlieder, Frankf. 1817, 155): „In Weisz will ich mich kleiden" etc. nur eine Nachbildung von Uhland nr. 49, Str. 6 ist.

7) Altd. W. 1, 152. Uhland 3, 290. — 8) Vgl. Wackernagel 234.

9) Frankf. Arch. 3, 256. — Merkwürdig ist, daß das Kraut Schabab, das Symbol der Abweisung, wodurch also jede Hoffnung zerstört wird, weiße Farbe hat. Vgl. Uhland 3, 291; Wackernagel 225. 228.

10) Nd. Jb. 8, v. 147 ff.

gegen, welche, in Hermelin und Lilien gekleidet, in weißseidenem, perlengeschmücktem Zelte wohnt und aus einem „Briefe" ein langes Loblied der Hoffnung vorliest, wie auch das Hündlein „Harr" in einem Klopfangedichte,[1]) eine Reminiszenz aus H. v. Labers Jagd (vgl. Str. 18 u. 19), weiße Farbe hat. Hierher gehört ebenfalls ein ungedrucktes allegorisches Gedicht des 14.—15. Jh.s,[2]) in welchem Frau Liebe[3]) in weißem Gewande erscheint. Sie verkündet, allzeit gerne da zu weilen, wo Liebe mit Liebe in Treue vereint sei. Leider aber begehre niemand mehr rechter Treue. Es sei ihr bekannt,

das manig man
Ain frowen laut offt in gůtem won
Er hab sie lieb etc.[4])

Wir müssen die weiße Farbe hier mit dem ‚guten won' (= wân) in Beziehung gesetzt denken, obgleich diese Beziehung nicht sonderlich deutlich gemacht ist; denn die Personifikation der Minne begegnet in unserer Dichtung in roter Farbe![5])

Als geistliche Anlehnung an die minnigliche Auffassung der weißen Farbe muß eine Stelle aus „der Magd Krone" (5,35 f.) angesehen werden, wo Weiß als ‚guter Wan' gedeutet wird, den Dorothea auf Jesus hat. Desgleichen bedeutet in einem Gedichte Hugos von Montfort[6]) die aus weißen Perlen bestehende Mauer der Gralsburg ‚guot gedingen', daß die Menschen nach Überwindung der Sünde streben sollen.

Aber nicht überall läßt sich solche Anlehnung wahrnehmen. Im Münchener Neujahrswunsche und in der Münchener Paternosterauslegung z. B., wo wir sonst ausgedehnte Einflüsse der minniglichen Farbenlehre bereits festgestellt haben, und noch feststellen werden, begegnet Weiß als ‚Reyn yn dem glauben'; und in gleichem Sinne treffen wir Weiß in dem geistlichen, niederdeutschen Farbenliede bei Hölscher (nr. 39). Hier hat also umgekehrt geistliche Beeinflussung stattgefunden, wie ja in der kirchlichen Symbolik die Bedeutsamkeit der weißen Farbe neben derjenigen der roten stets besonders lebendig geblieben und von da her bis in die tiefsten Tiefen des Volkstums eingedrungen ist.[7])

So stoßen wir denn auch in der Gewandfarbensprache auf Weiß als das Sinnbild der Keuschheit und sittlichen

---

1) Schade nr. 3,27 ff. — 2) Pal. Germ. 393, bll. 10a—14a.

3) Das ‚frow leb' der Hs. (bl. 13a, Z. 19) ist sicher verschrieben; denn bl. 13b, Z. 1 findet sich richtig ‚lieb'.

4) bl. 13b, Z. 5 ff. — 5) bl. 13b, Z. 26 ff.

6) Bartsch nr. 28,119 ff.

7) Vgl. D. Ldh. nr. 185c. — Schweizerische Volkslieder, hrsg. v. L. Tobler, 2 Bde, (Bibl. älterer Schriftwerke d. deutschen Schweiz 4 u 5, Frauenfeld 1882. 84), Bd 1, 88. 92; Bd 2, 156. — Der Ring, hrsg. v. L. Bechstein, Stuttg. 1851 (St. L. V. 23), 15,3 ff.

Reinheit. Der Dichter des bekannten „Klopfan“ (nr. 15) erklärt z. B.:

Mit weisz gewert bedeut keusch
Und züchtige lieb an alles geteusch.
Wer trost und freud von lieb begert,
Der halt zucht, so wirt er gewert (Z. 70 ff),

und ebenso deutet die cantio amatoria Weiß als ‚keusch und reyne mit ganczen fleysz‘.[1]) Hierher möchte ich gleichfalls das allegorische „Wappen der Liebe“ rechnen, wo Weiß als Sinnbild der Treue genannt ist,[2]) während Blau als Symbol der Stäte erscheint. Unter der Treue werden wir ungefähr den Begriff des Sichreinhaltens anderen gegenüber zu verstehen haben.[3]) Geistlichen Einfluß möchte ich auch in Q XIV annehmen.[4])

In neuerer Zeit ist die Bedeutung der weißen Farbe, welche sie in der mittelalterlichen Gewandfarbensprache hauptsächlich besessen hat, die Bedeutung der Liebeshoffnung, gänzlich verloren gegangen und fast durchgängig die Bedeutung der Unschuld und reiner, jungfräulicher Keuschheit an ihre Stelle getreten.[5]) So bezeichnen weiße Nelken noch heute Entsagung,[6]) weiße Rosen keusche, reine Liebe,[7]) und daher schreibt sich auch der weiße Brautschleier und das weiße Brautkleid.[8])

Fragen wir nach den Gründen, welche zur Herausbildung dieser Symbolik der weißen Farbe geführt haben, so liegt die Antwort, was ihre Bedeutung der Unschuld und Keuschheit anlangt, klar auf der Hand. Weiß als Surrogat des fleckenlosen, glänzenden, reinen Lichtes wird, auf das Gebiet des Ethischen und Religiösen übertragen, das Sinnbild sittlicher Reinheit und Unbeflecktheit. In diesem Sinne ist es in den meisten heidnischen Religionen,[9]) ist es in der Religion der Juden[10]) und des Christentums[11]) gebraucht; in diesem Sinne geht es durch die

1) aaO. 1029. — 2) Roethe, Minnekatechese 164.

3) Vgl. auch Frankf. Arch. 3, 288.

4) Z. 343 f. 377 f. (s o. 35²). Weiß = Demut auch in dem Blason in der Revue archéol. 1858, 324.

Noch andere Bedeutung hat Weiß bei Altswert, wo Frau Mâze weißgekleidet auftritt (Kittel 30,1. 45,26. Schatz 112,33 ff.), und bei Muskatblüt, wo die weiße Farbe der Frau Milde gehört (nr. 68,38. 71 f.). Hierzu stimmt Nd. Jb. 10, 1884, 54 ff. (v. 49 ff.)

5) Z. B. Gryphius, Horribilikribifax (Braune, Neudr. 3) 82; A. Scultetus bei Lessing (hrsg. v. Lachmann) 8, 1839, 288; Herder (hrsg. v. B. Suphan) 29, 88 f.; Schiller (hrsg. v. Goedeke) 1, 18; Goethe (Weim. Ausg.) 1, 247; Gust. Falke in „Über Land und Meer“ 1900, nr. 52.

6) Mündl. in Ostpreußen. — 7) Desgl. — 8) Weinhold, D. Fr. 1³, 343.

9) Wackernagel 180⁴). Karl Ritter, Erdkunde von Afrika, Berl. ²1822, 313. 329.

10) K. Chr. Wilh. Felix Bähr, Symbolik d. mosaischen Kultus 2, Heidelb. 1839, 72 f.

11) Job. 1,5. 9; Apoc. 7,9. 14. 19,11. 14.

lateinische[1]) und die deutsche[2]) kirchliche Litteratur der Jahrhunderte. Und, wie wir sahen, hat auch die Gewandfarbensprache sich diese Bedeutung teilweise zu eigen gemacht.

Weit häufiger indes und, wie mir scheint, ursprünglich hat sie der weißen Farbe das Symbol der Liebeshoffnung zugeteilt. Uhland 3, 288 bemerkt hierzu, nachdem er die Bildlichkeit der grünen Farbe erklärt hat: „Das Naturbild setzt sich fort, indem aus Grün die weiße Blüte sich entfaltet, aus dem Zustande der unbestimmten Empfänglichkeit das erste, zarte Hoffen.“ Ohne Zweifel ein schöner, poetischer Gedanke, aber doch wohl viel zu speziell, als daß er wirklich den Anstoß gegeben haben sollte, der weißen Farbe die erwähnte Deutung zuzuschreiben. Diese wird vielmehr allgemeiner aus der physiologischen Wirkung der weißen Farbe zu erklären sein, welche denn auch in der überwiegenden Mehrzahl der ausführlichen Farbendichtungen nicht nach der grünen, sondern in Verbindung mit der schwarzen Farbe genannt wird. Der Anblick des leuchtenden Weiß ruft in unserem psychischen Organismus, zumal wenn wir uns in herabgeminderter Stimmung befinden, ein Gefühl beruhigender Zufriedenheit und Freude wach,[3]) welches unsere Lebensenergie in bedeutendem Maße steigert. Was konnte daher näher liegen, als der weißen Farbe, im Gegensatze zu der schwarzen, welche in ihrer toten Farblosigkeit die Trauer um vergebene Liebe versinnbildlichte, das Symbol freudiger Hoffnung auf die Erhörung werbender Liebe zuzuteilen!

In der französischen Litteratur habe ich Weiß in der Bedeutung der Hoffnung nur im Blason Sicile's gefunden; und zwar ist an einer Stelle (S. 65) der theologische Begriff der Hoffnung gemeint (neben Glauben = Gold und Liebe = Rot), während an einer zweiten (S. 78) Weiß pour livrée mise avec le gris als espérance de venir à perfection erklärt wird. An die Bedeutung der Liebeshoffnung könnte man vielleicht denken, wenn nach Roquefort[4]) le vert de l'epine blanche in Verbindung mit roten Bändern: l'espérance en amour bezeichnete, oder wenn nach der gleichen Quelle ein Kranz von

---

1) Mone, Lat. Kirchenhymnen 3, nr. 656. 764. 862. 917 ꝛc. Migne, Patrologia, Series 2, T. 117, 331 B. 1038 D. 1175 A. B; T. 171, 490 D.

2) Haupts Zs. X, 63,v.30f. 102,v.9f. 112,v.6f.; Heinr. v. Krolewiz, Vaterunser v. 1700 f.; Martina, hrsg. v. Keller (St. L. V. 38, 1856), 15,$_{96}$. 52,$_{34}$. 96,$_{52}$ ff.; Haupts Zs. XVI, 172, v. 254 f.; Wackernagel, Predigten 98, Z. 30. 139, Z. 186 f.; Myst. 1, 83,$_{4}$. 257,$_{10}$ ff.

3) Ähnlich schon in einer Predigt d. 13. Jh.s bei Hoffmann, Fundgr. 1, 73, Z. 41 ff.; vgl. Schönbach, Predigten 2, 85, Z. 20 ff.

4) De l'état de la poésie françoise dans les XII^{e} et XIII^{e} siècles, Paris 1815, 186.

weißen Maßliebchen auf dem Haupte der Dame ihrem Ritter, der um die Ehre, ihr dienen zu dürfen, gebeten hatte, anzeigte: „J'y penserai."[1])

Im übrigen ist mir Weiß in der französischen Farbensprache fast durchgängig als Symbol der Reinheit und Unschuld begegnet, so z. B. bei Froissart,[2]) Deschamps (nr. 307 u. 485), im ‚chappelet d'amours'[3]) und bei Marot,[4]) so in Volksliedern,[5]) und so auch im Blason Sicile's[6]) und dem ihm nachgedichteten: l'honneur des nobles (v. 325 ff.).

Nach Rabelais (Gargantua chap. 9) bezeichnet die weiße Farbe: joye, plaisir, delices et resjouissance; in ähnlicher Bedeutung wie das deutsche weiße Schabab,[7]) nämlich als Symbol für die Verweigerung der Liebe, erscheint sie im 'Sone von Nausay' (Z. 10937 ff.). —

Im Gegensatze zu der geschilderten Mehrdeutigkeit der weißen Farbe steht die streng einheitliche Entwickelung, welche in der Gewandfarbensprache die gelbe Farbe genommen hat. Sie bedeutet in unserem Spiele,[8]) übereinstimmend mit Spr.,[9]) „der Minne Sold", die höchste Beglückung des Liebenden, die Gewährung seiner kühnsten Wünsche. In diesem Sinne treffen wir Gelb überall wieder, im 14. Jh. z. B. bei Hadamar v. Laber (Str. 247), welcher, nebenbei bemerkt, den Begriff der Gewährung folgendermaßen auseinandersetzt: Gelb.

Waȥ ist durch reht geweren?
Swa sunder eren brechen
Zwei herze lieblich eines willen geren,

im 15. Jh. in unserem bekannten Klopfangedichte (nr. 15,136 ff.), ferner in einem Liede des Frankfurter Archivs[10]) und öfter.[11])

„Gelbe Rosen brechen" als bildlicher Ausdruck für den Genuß sinnlicher, geschlechtlicher Liebe begegnet in einem Spruchgedichte des 15. Jh.s;[12]) und ebenso verkündet das gelbe Blümlein in Uhlands mehrfach zitiertem Volksliede (nr. 53),

1) aaO. 187; vgl. auch die Bedeutung des Kranzes aus weißen Rosen ebenda.

2) Oeuvres. Poésies 3, 57.

3) Recueil de poésies franç. des XV[e] et XVI[e] siècles 13, 1878, 143.

4) Oeuvres 3, 40. Weitere Beispiele bei Ott, Etude sur les couleurs 15 ff.

5) Chansons 1538, bl. 48[a]; Rolland 3, 1887, nr. 185.

6) 29. 56. Als ‚commencement de beaulté et de joye' dagegen finden wir „Weiß" 77 gedeutet.

7) S. o. 75[2]). — 8) ssp. 779,13 ff. 30 ff. Q XIV, 389. 417 f.

9) Hätzl. II, nr. 21,177 ff. — 10) 3, 279 (nr. 52). Vgl. Wunderhorn 1, 345.

11) D. Ldh. nr. 502; Deutsches Museum. 2, 1776, 1028 f.; Pf. Germ. 9, 456.

12) Keller, Erz. aus altd. Hss. 295,1 f. Mit Keller ist brâchen > brochten zu lesen.

die gelbe Tormentillo in dem Gedichte der Hätzlerin „Von mancherlei Blümlein“,[1]) der gelbe Ritterspron in der moselländischen Blumenlehre[2]) die erlangte Gewährung höchster Liebesgunst.

Auf diese Bedeutung ist es wahrscheinlich zurückzuführen, daß Frau Venus bei Meister Altswert goldenes Gewand trägt;[3]) sicher liegt obiger Sinn der gelben Farbe in der allegorischen „Farbendeutung“[4]) zu Grunde.

Die allgemeine Beliebtheit und Verbreitetheit der mittelalterlichen Farbensprache können wir am besten daraus erkennen, daß man sich nicht gescheut hat, auch in geistlichen Litteraturerzeugnissen Gelb als Symbol der Gewährung zu verwenden. So sagt der Verfasser des Legendenwerkes „Der Magd Krone“ (5,49 ff.):

gel das ist dem gelungen ist.
das trug sie [sc. St. Dorothea] billich zu aller frist.
wan sie got alles des gewert,
des sie an in ie het begert;

und im Münchener Neujahrswunsche und in der Münchener Paternosterauslegung bezeichnet Gelb: gewert in der barmherzigkeit.[5])

In gleicher oder doch sehr ähnlicher Sinnbildlichkeit treffen wir unsere Farbe auch noch in späterer Zeit. So bedeutet bei Spener[6]) das Gold, welches in der Heraldik bekanntlich die gelbe Farbe vertritt, neben anderem die Begierde. Der Safran ist nach Hradisch[7]) Symbol der Lüsternheit, nach Blumauer[8]) Bild der Menschenliebe und der Liebe überhaupt. Immermann[9]) personifiziert in seinem „Farbenmärchen“ die Liebesfreude, die mit Fräulein Treue das Edelknäbchen Hoffnung erzeugt, als den „gelben Paladin“; und Rochholz[10]) berichtet,

1) Häzl II, nr. 17,67.

2) Altd. W. 1,151. Auch in einem Volksliede der Wenden (Haupt und Schmaler nr. 306) bedeutet die gelbe Lilie die Liebesfreude. Wer sie abpflückt, gräbt dieser das Grab.

3) Kittel 29,18. 42,5.

4) Nd. Jb. 8, v. 510 u. 515.

5) Sonst ist Gelb in der geistlichen Litteratur Farbe „der himml. Freude“ (Haupts Zs. 10,113, v. 14 ff; Phil. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied 2, nr. 1065; Th. Murner, arma patientie), „der Geduld“ (Hölscher nr. 39. Vgl. Ritterspiegel, hrsg. v. K. Bartsch, Mitteld. Ged. [St. L. V. 56], Stuttg. 1860, v. 1607 ff.), „der Enthaltsamkeit“ (K. A. Hahn, Das alte Passional, Frankf. 1845, 4, Z. 21 ff.).

6) Phil. Jac. Speneri Insignium theoria, Francof. 1690, 118.

7) Blumensprache 21.

8) Blumensprache 20; vgl. auch 51: „Auf die Herbstzeitlose“ u. dazu K. E. H. Krause, Nd. Jb. 15, 1890, 44 ff., besonders 50.

9) Ged., Hamm 1822, 46. 10) D. Gl. u. Br. 2, 283.

daß gelbe Ostereier, „Sinnbilder der erneut durch die Adern der Erde strömenden Lebenswärme", dem Jünglinge, welcher sie am Ostermontage aus der Hand der Geliebten empfange, das sicherste Zeichen der Erhörung seien! Nach der gleichen Quelle[1]) heißt die bei ländlichen Hochzeiten auftretende Zuchtfrau (pronuba), welche Sträußchen und Ziertücher an die Gäste zu verteilen hat, „die gäle Frau".

Das erinnert daran, daß schon im klassischen Altertum die gelbe Farbe bei den Hochzeitsfeierlichkeiten eine hervorragende Rolle gespielt hat. Gelb war der römische Brautschleier,[2]) gelb waren die Schuhe der Braut.[3]) Mit zerriebenem Safran wurde der lectus nuptialis bestreut.[4]) Ovid gibt dem Gotte Hymen gelbes Gewand,[5]) Catull läßt ihn auch gelbe Schuhe tragen.[6]) Tibull stellt den Bacchus in safrangelbem Oberkleide dar;[7]) und auch Cupido trägt bei Catull eine gelbe Tunika.[8])

Gelb war in späterer Zeit die Lieblingsfarbe auch der griechischen Hochzeiten;[9]) wie denn z. B. auf der aldobrandinischen Hochzeit[10]) neben manchem anderen die Schuhe der Braut, die Matratze, das Tuch über dem Bette und das Gewand der Aufwärterin hochgelbe Farbe zeigen.

Aber bereits im Altertum war Gelb merkwürdigerweise auch die charakteristische Farbe der feilen Dirnen. Die Freudenmädchen der römischen Lupanare,[11]) ebenso wie die griechischen Prostituierten,[12]) trugen gelbe Perücken, oder färbten ihre Haare mit Safran gelb. Auch sonst liebten sie in ihrer Kleidung diese Farbe.[13])

Und noch im Mittelalter ist Gelb die bevorzugte Farbe

---

1) aaO. 283 f.

2) Plinius, hist. natur. 21,8; vgl. H. Blümner, Die Farbenbezeichnungen bei d. röm. Dichtern 125 f. 131 gegen A Roßbach, Untersuchungen über die röm. Ehe, Stuttg. 1853, 279 und J. Marquardt, Das Privatleben der Römer, Leipz. ²1886, 45.

3) Catull (hrsg. v. Lachmann, Berl. 1829), $34_{,20}$ f.

4) Vgl. das carmen nuptiale bei Martianus Capella, liber IX (Mart. Cap., rec. Fr. Eyssenhardt, Lips. 1866, 337, v. 10).

5) Metamorphoses 10, v. 1 ff. Vgl. H. St. Sedlmayer, P. Ovidi Nas. Heroides, Vind. 1886, nr. $21_{,163}$ f.

6) Lachmann $29_{,19}$ f.

7) Albii Tibulli, quae exstant, Amsteled. 1708 (ed. Broekhuysen); Elegie $8_{,46}$ nebst Anm.

8) Lachmann $65_{,25}$. — 9) Roßbach, Römische Ehe 283.

10) Vgl. aaO u. Böttiger, Die aldobrandinische Hochzeit, Dresden 1810.

11) Dufour-Schweigger, Gesch. d. Prost. 2, 1900, 12. 37.

12) aaO. 1, 1898, 72.

13) aaO. 2, 36; Ersch und Gruber, Encyklopädie s. v. „Hochzeit."

der Dirnen.[1]) Wir begegnen ihr außerhalb Deutschlands z. B. in Bergamo, wo die öffentlichen Weiber durch einen gelben Barchentmantel gekennzeichnet sind,[2]) in Deutschland z. B. in Leipzig, wo sie einen gelben Lappen von Groschenbreite auf freiem Halse tragen.[3])

Wie die Farbe der Dirnen ist Gelb auch die Farbe anderer sozial tiefstehender Menschenklassen, der sog. „unehrlichen Leute“, z. B. der Bettler,[4]) Henkersfrauen,[5]) Ketzer,[6]) und vor allem der Juden.[7]) Die letzteren mußten entweder einen besonderen Hut oder einen Ring auf ihren Kleidern tragen.[8]) Der „Judenhut“ war meistens gelb,[9]) der aufgenähte Ring desgleichen.[10]) Daher sagt das Sprichwort der Russen: „Gelb ist der Juden Leibfarbe“[11]) und „Der Jude läßt seine Haut gelb sein, damit es ihn an Gelb gemahne.“[12])

Fragen wir uns nach dem Ursprunge der eben entwickelten Sinnbildlichkeit der gelben Farbe, so soll gleich anfangs darauf hingewiesen werden, daß nach Treichel „gelbes Licht bei hypnotisierten Menschen die Empfindung heftiger Zuneigung hervorruft.“[13]) Die Richtigkeit obiger Mitteilung vorausgesetzt — so hätte die Gewandfarbensprache also, indem sie unserer Farbe ihre symbolische Bedeutung beilegte, unbewußt deren physiologische Wirkung verwandt. Daneben mag die Laune der Mode eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben. Gelb war nämlich seit der römischen Kaiserzeit die galante Farbe. Gelbe Stirnbinden und Schleier galten auch noch während des 12.—15. Jh.s für besonders vornehm und modern.[14]) Natürlich

---

1) Dagegen ist Rot Hurenfarbe z. B. in Köln (A. Schultz, Deutsches L. im 14. u. 15. Jh. 75), Schwarz z. B. in Mailand (K. D. Hüllmann, Städtewesen im Mittelalter 4, Bonn 1829, 270).

2) Hüllmann 4, 270.

3) D. Fr. 2³, 21. Vgl. Wackernagel 188 f.

4) Luther 3, 379ᵇ (Jenaer Ausg.).

5) A. Schultz, Deutsches L. 75. — 6) aaO. 384 f.

7) Wackernagel 187; Schultz, Deutsches L. 385 4); Nürnb. Chron. 4, 186, Z. 10 ff. nebst Anm. 7.

8) Über die Bedeutung des Ringes vgl. Cassel bei Ersch und Gruber, 2. Sektion, Bd. 27, 75.

9) In Nürnberg war der Judenhut d. 13. Jh.s rot; O. Stobbe, Die Juden in Deutschl. während d. Mittelalters, Braunschweig 1866, 65.

Mit dem Judenhute hängt es zusammen, wenn der bankerott gewordene Kaufmann „zum gelben Hut“ verurteilt wurde; Riehl in Westermanns Monatsheften 1865, 455.

10) Ein Rad von rotem Tuche verordnet Ludwig d. Heilige im Jahre 1269 (Ersch und Gruber, aaO. 75). Vgl. dagegen Wackernagel 187 unten.

11) J. Altmann, Die Sprichwörter der Russen (Jb. f. slaw. Lit., Kunst und Wissenschaft, Heft 6, Bautzen 1855) 471.

12) aaO. 441. — 13) Urquell, Neue Folge 1, 1897, 247.

14) D. Fr. 2³, 22; A. Schultz, Höf. Leben 1², 241 vergleicht diese

wurden sie infolgedessen von den leichtfertigen Dirnen, welche sich bekanntlich stets und überall in die allermodernsten Farben kleiden, viel getragen, und bekamen dadurch einen gemeinen Beigeschmack. Schließlich wurde Gelb als öffentliche Straf- und Schandfarbe der feilen Weiber gesetzlich bestimmt. Hieraus, sowie aus der im tiefsten Grunde sittlich angelegten Natur der Deutschen, erklärt es sich wohl, daß unser Gelb in einer Reihe von Belegen der Farbensprache entweder fehlt,[1]) oder doch die ihm gebührende verächtliche Behandlung erfährt.[2]) Überhaupt dürfte die Bedeutung der „Gewährung" wahrscheinlich nicht deutschen Ursprunges, sondern aus Frankreich eingeführt sein.[3])

In französischen Litteraturerzeugnissen begegnet nämlich Gelb als Symbol der jouissance vielfach; so z. B. in einer chanson des 15. Jh.s, in welcher sich der Liebhaber beklagt, das Gelb,

qu'amans portent par jouissance.

lassen zu müssen.[4]) In gleicher Bedeutung, die freilich nicht ausdrücklich ausgesprochen ist, finden wir Gelb in mehreren anderen, ungefähr gleichzeitigen Liedern.[5])

Roquefort[6]) berichtet, daß Gelb, in Verbindung mit Grün und Violett, die erhaltenen Gunstbezeugungen (faveurs) der Schönen anzeige. Nach dem Blason Sicile's symbolisiert die couleur jaune, neben mehrerem anderen, die jouissance; avec le bleu elle signifie: jouyssance des plaisirs mondains, avec le vert: espérance de jouyr, avec le violet: jouyr d'amours (S. 82 f.). Couleur blanche mise avec le jaulne bedeutet: jouyssance d'amours (S. 78). Der gelbe Gürtel, welcher zu dem habit moral d'une dame gehört, bezeichnet die jouyssance de bonne amour entre

---

Mode mit Recht einer ähnlichen Unsitte unserer Zeit, wonach vor wenigen Jahrzehnten alles Weißzeug crémefarbig sein sollte.

1) D. Ldh. nr. 503, Mittler nr. 1273.

2) Klopfan nr. 15,136 ff.; Nd. Jb. 8, „Farbendeutung", Z. 510 u. 515 ff.

3) Warum Gelb Judenfarbe geworden ist, weiß ich nicht zu erklären. Wackernagels Erklärung (Kl. Schr. 1, 189) befriedigt nicht; denn auch bei den Ägyptern trugen die Juden gelbe Kopfbedeckung (Wackernagel 187). Vgl. Ersch und Gruber 2, Bd. 27, 75.

Ebensowenig wird man Gelb hier mit dem Golde, cuius gratia nihil non perpetratur, in Verbindung bringen dürfen; vgl. Christ. Thomasii Dissertatio de iure circa colores (Dissertationum academicarum Tomus I, Halis Saxonum 1773, 170 ff.) § 69.

Vielleicht sollte das Gelb ursprünglich nur durch seine weithin leuchtende Farbe den Juden kenntlich machen. Daß man an ein „schmutziges" Gelb denken sollte, welches die Empfindung des Kotigen hervorrufe (Goethe, Farbenlehre § 771), will mir nicht richtig scheinen.

4) G. Paris nr. 87.

5) Chansons 1538, bl. 57a (Nicht, wie Uhland 4, 239232) angibt, bl. 56b!) u. bl. 54a.

6) De l'état de la poésie franç. 186. Vgl. Flore galante 316 f.

la dame et son seigneur (S. 103). Noch an anderer Stelle (S. 109) sagt der Verfasser ausdrücklich: „La couleur jaulne appartient à gens jouyssans."

Die Farbe dieser „gens jouyssans" ist Gelb bis in das 17. Jh.[1]) und darüber hinaus geblieben. Noch die Flore galante vom Jahre 1838 gibt als Emblem der bouton d'or: amour satisfait.[2])

Hier muß die galante Sitte der französischen „amoureux" erwähnt werden, gelbe Stiefelchen (bottes fauves) zu tragen.[3])

Die Erinnerung daran, daß Gelb im Mittelalter die Farbe der feilen Dirnen gewesen ist, hat sich in einigen französischen Redensarten bis heute bewahrt. So heißt porter le ruban jaune au bonnet: zurückgesetzt werden;[4]) accomoder au safran: eheliche Untreue begehen (von der Frau); aller au safran, être réduit au safran: in trauriger Lage sein, pleite gehen.[5]) Gelb ist die betrogenen Ehemännern beigelegte Farbe; z. B. sa femme le peignait en jaune de la tête aux pieds heißt: Seine Frau setzte ihm gewaltige Hörner auf. Un bal jaune ist ein Ball, auf welchem nur Hahnreie figurieren.[6]) Eine moderne Gedichtsammlung trägt den Titel: Amours jaunes (d. h. amours bohémiens, illicites).[7]) Der Realismus wird als littérature jaune bezeichnet.[8]) —

Braun. Wir kommen zur Symbolik der braunen Farbe, welche in K. 103, wie bekannt, Gebundenheit in Minne bezeichnet und als „der minne pot" charakterisiert wird. Schon früher (s. o. 15 nebst Anm. 6 u. 18 f.) ist darauf hingewiesen worden, daß Spr. mit Bezug auf die braune Farbe nicht Quelle von K. 103 gewesen ist, sowie daß die Bedeutung, welche diese Farbe in K. 103 erhält, von derjenigen abweicht, die ihr sonst in der Gewandfarbensprache zuerteilt worden zu sein scheint.[9])

Von vorneherein soll festgestellt werden, daß Braun uns in der mittelalterlichen Farbensprache verhältnismäßig sehr selten

---

1) Despois, p. p. Dezeimeris, 49.

2) 154. Allgemeiner wird 170 f. als Emblem des gelben Jasmin „bonheur" angegeben; vgl. Champollion-Figeac, Poésies du duc Charles d'Orl. 128.

3) L'amant rendu cordelier (p. p. Montaiglon) v. 496 nebst Anm. dazu; Les arrêts d'amours 1731, 68. 404. 406; Ancien théâtre franç., p. M. Viollet le Duc, Tome 3, Paris 1854, 224.

4) K. Sachs, Französ.-Deutsches Wb., Berl. [2]1877, 855.

5) aaO. 1382. Wir erinnern uns der gelben Hüte der Bankerottierer.

6) Villatte, Parisismen, Berl. [3]1890, 159.

7) Tristan Corbière, Les amours jaunes etc, Paris 1873. 12⁰.

8) Parisismen 171.

9) Man müßte sonst „der minne pant" auf ein Verbinden des Mundes deuten. Dann würde auch in K. 103 Braun Farbe der Schweigsamkeit sein. Dem widerspricht indes ssp. 780,21 ff., und vor allem ssp. 780,31 ff.

entgegentritt. Der Grund hiervon ist vielleicht darin zu suchen, daß es, als ursprüngliche Farbe der Bauern, bei der vornehmen Welt nicht sonderlich beliebt war und wenig getragen wurde. Wo es uns aber begegnet, bezeichnet es Behutsamkeit und Schweigsamkeit der Liebenden in dem Sinne des Liedleins, welches singt: „Wohl ist es hübsch und fein, wenn zwei Lieblein bei einander sein in einem Schlafkämmerlein. Dann schimpfen und scherzen sie und schlafen ein."

„Und wenn sie dann erwachen fein,
Erzählen sie einander ihr Träumelein;
Sie gehen davon und schweigen fein,
Behalten die Sach bei ihnen allein."[1])

Schweigen und auf der Hut sein vor den bösen, neidischen „Kläffern",[2]) das ist das Symbol der braunen Farbe.

So erscheint sie bereits in einem Liede Hugos von Montfort:

die brune varw betütet nu ein swigen,[3])

so mehrfach in Gedichten des 14.–15. Jh.s.[4]) Unklar und verschwommen ist die Bedeutung des Braunen in der cantio amatoria.[5]) Der „czawm (czaun?) der liebyn" könnte wohl zu dem Begriffe der Verschwiegenheit in Beziehung gesetzt werden.

Auch in das Volkslied ist die Symbolik unserer Farbe eingedrungen.[6]) Ein Ring mit braunem Steine ist Zeichen gegenseitigen Schweigens der Liebenden.[7]) Vielleicht hat die braune Seide in einem anderen volksmäßigen Liede gleichfalls sinnbildliche Bedeutung.[8])

Zu dieser Symbolik der braunen Farbe stimmt es, wenn in der allegorischen „Farbendeutung" Frau „Swich jummermer"[9]) ein braunes Gewand trägt.[10])

---

1) Mayer, Nürnb. Sitten und Gebräuche 2, Heft 1, 1885, 45.

2) Die „Kläffer" und Mißgönner der Minne spielen in den Gedichten d. 14.–15. Jh.s eine große Rolle. Es gibt ein Gedicht: der mynnen klefferer (gedr. bei Keller, Erz. aus altd. Hss. 123 ff.). Vgl. dazu Roethe, Minnekatechese 171.

Ebenso ist in den französischen chansons von den „faulx envieux" viel die Rede, z. B. Chansons 1538, bl. 90[b] f. bl. 106[a].

3) Bartsch nr. 28,28.

4) Hätzl. I, nr. 86,11 f.; II, nr. 19,15. 55. Pf Germ. 9, 455.

5) Deutsches Museum 2, 1776, 1031.

6) Uhland 4, 2392(3); Niederd. Volkslieder, hrsg. vom Verein f. niederd. Sprachforschung, Heft 1, Hamburg 1883, nr. 108.

7) Uhland nr. 61.

8) Bergreihen, hrsg. v. J. Meier, 1892, nr. 29, 1. Fassung.

9) Im cgm. 713, bl. 99[b] heißt sie: „Sweig ymmer alle tag".

10) Vgl. Nd. Jb. 8, Farbendeutung, Z. 51 ff. mit cgm. 713, bl. 99[b]. Im Frankf. Arch. (3, nr. 63) fehlen die entsprechenden Zeilen. Aber vgl. auch hier Z. 22.

Wie ist unsere Farbe nun zum Sinnbilde der Verschwiegenheit und Behutsamkeit geworden? Die Antwort auf diese Frage kann nicht zweifelhaft bleiben, wenn wir in Betracht ziehen, daß auch Schwarz sich mehrfach in gleicher Weise verwandt findet.[1]) Wie die Farbe der Nacht selbstverständlich die Farbe des Schweigens ist, so hat man auch das dunkele Braun, welches dem Charakter des Schwarzen außerordentlich nahe steht, zur Farbe der Verschwiegenheit und Behutsamkeit gemacht.[2])

Erwähnt muß schließlich noch werden, daß in zwei Belegen veilbraun resp. veilblau[3]) in ungefähr gleicher Bedeutung wie die braune Farbe erscheint.[4]) Vermutlich ist die Sinnbildlichkeit hier von dem Träger der violetten Farbe, dem verborgenen, schweigsamen Veilchen ausgegangen.[5])

In der französischen Farbensprache habe ich nach Parallelen zur Symbolik der braunen Farbe vergeblich gesucht. Grau und Braun (tanné) bedeutet in einer chanson: être ennuyé d'espérance,[6]) in einer anderen[7]) wird über ihre Bedeutung nichts gesagt.

Bei Sicile ist von der braunen Farbe gesondert überhaupt

---

1) Uhland 4, 240[237]); Klopfan nr. 15,101 ff. (Braun fehlt hier gänzlich!); „Wappen der Liebe": s. Roethe, Minnekatechese 164.

2) Braun-Schwarz schon im Mhd.; vgl. Wackernagel 165 f.; H. Gr. Hoverden, Versuch einer Heraldik d. Minnesinger (Vierteljahrschr. f. Heraldik 5, Berl. 1877, 1–43) 15; Seyler, Heraldik 125. 221.

Über Braun als Farbe der Nacht s. D. Wb. 2, 325.

Wie Schwarz als Farbe d. Verschwiegenheit, wird Braun auch als Farbe d. Trauer und d. Scheidens gebraucht: D. Ldh. nr. 806; Wunderhorn 1, 391. 3, 137.

3) Wunderhorn 3, 90; D Ldh nr. 503, Str. 6. S. dagegen Str. 4 u. Uhland 4, 239[234]). Vgl. auch Goedeke-Tittmann, Liederbuch 33 (nr. 29,12 ff.)

4) Braun-Violett findet sich Q XI, 683 und bis gegen das Ende d. 16. Jh.s bei Thurneißer. Vgl. M. Heyne, Wb. I unter braun.

Noch heute nennen die Bauern bei Meran das Violett Braun: Pf. Germ. 8, 505. Ein ähnliches Beispiel gibt Virchow, Zs. f. Ethnologie 12, 1880, Verhandlungen 267.

Wenn hiernach aber auch feststeht, daß Braun bisweilen die violette Farbe bezeichnet, so halte ich es dennoch für höchst unwahrscheinlich, daß das Symbol der Verschwiegenheit und Behutsamkeit ursprünglich dieser Farbe zuerteilt worden sei. Beweisen läßt sich hier freilich nichts.

Aber allein die Thatsache, daß neben Braun auch Schwarz als Sinnbild der Verschwiegenheit erscheint, spricht meines Erachtens gegen die Annahme, daß Braun die violette Farbe bedeute. Auch in der französischen Farbensprache ist mir kein Beleg bekannt, in welchem Violett Symbol der Verschwiegenheit wäre.

5) Vgl. Goethe (Weim. Ausg.), 1. Abt, Bd. 1, 174 und Blumauer, Blumensprache 121.

6) G. Paris nr. 87. Vgl. G. Raynaud, Rondeaux etc. nr. 2 und Sicile 91: „Couleur grise avec le fauve ou tanné signifie espérance incertaine et patience rechinée et confort en douleur" etc.

7) G Paris nr. 5.

nicht die Rede. Dagegen treffen wir sie bei ihm in Zusammenstellung mit anderen Farben; und zwar bezeichnet Weiß mit Braun (tanné): suffisance (78), Rot mit Braun: toute force perdue (81), Grün mit Braun: rire et plorer (84), Schwarz mit Braun: la plus grande douleur du monde et tristesse sans joye,[1]) Blau mit Braun: patience en ses adversitez (88), incarnal avec le tanné: bonheur et malheur (89), und endlich Violett mit Braun: amour non permanente (90). —

Noch seltener als die braune Farbe, wenn freilich auch nicht so selten, wie Wackernagel 205 meint, ist in der mittelalterlichen Gewandfarbensprache die graue verwandt worden, vermutlich, weil sie gleichfalls in erster Reihe Bauernfarbe gewesen war,[2]) und von der vornehmen Welt aus diesem Grunde verachtet wurde. Grau.

Wir begegnen ihr bekanntlich in Q XIV, wo sie an Stelle der braunen Farbe getreten ist,[3]) und zwar in der Bedeutung, welche Grau in den wenigen vorhandenen Belegen stets einnimmt:

grab pedeutet vber sich (Z. 218).

In Q XIV wird diese Bedeutung der grauen Farbe näher dahin erklärt:

Welhes gemuet so hoch prangt,
das in so ser pelangt
Nach ainer frauen minnicklich,
die jn den von gepurd ist geleich,
Vnd will doch ier diener sein,
der soll sich an arge pein
Zu dienst der zartn frauenn
in graber varb lassn schauenn (Z. 219 ff.).

Der Liebende erniedrigt sich also seiner Schönen gegenüber zu ihrem Diener und Knechte; er wird ihr Höriger, und kleidet sich daher in die Farbe eines Hörigen und Unfreien.

Durch diese Erklärung werden mehrere andere Stellen überhaupt erst verständlich; so, wenn es in der bekannten Gräzer Hs. heißt:

grab ist gemainklech uber sich (Pf. Germ 9, 456),

oder wenn die cantio amatoria sagt:

Man wil, dasz graw by ober sich wirbeth,[4])

oder wenn Grau in dem bereits oft genannten Klopfangedichte (nr. 15,120 ff.) hohe Ehren, oder in dem Spruche der Hätzlerin

1) S. 87. Braun ist hier also, wie im Deutschen, Trauerfarbe.
2) Wackernagel 191; D. Fr. 2[3], 254 f.
3) Vielleicht, weil es dem Überarbeiter auch schon nicht mehr klar war, ob in K. 103 die braune oder die violette Farbe gemeint war?
4) Deutsches Museum 2, 1031.

„Von allerlei Farben“: Minne und dabei adel und hochen muot bezeichnet.[1])

Mönchische Verwendung der grauen Farbe[2]) haben wir im Münchener Neujahrswunsche und in der Münchener Paternosterauslegung (grau = danckper in demůttigkeit); wie denn das trübe, langweilige Grau auch zum Zeichen der Liebestrauer und Entsagung gebraucht worden ist.[3])

Die französische Farbensprache kennt Grau in der Bedeutung der deutschen Gewandfarbensprache meines Wissens garnicht. In einer chanson des 15. Jh.s bezeichnet es die espérance;[4]) ebenso kleiden sich in einem Gedichte Marot's diejenigen in graue Farbe,

qui vivent sous espérance.[5])

Dementsprechend versinnbildlicht bei Sicile Dunkelgrau: die espérance, patience etc. (90), Weiß mit Grau: espérance de venir à perfection (78), Rot mit Grau: espérer en haultes choses (81).

Als Symbol des Liebesschmerzes und der Trauer um verlorenes Liebesglück begegnet Grau in der Liedersammlung des Gaston Paris (nr. 120). Ähnlich bezeichnet es nach Sicile 83 in Verbindung mit Gelb: gens plains de soulcy. —

1) Hätzl. II, nr. 19, 21 f. Vgl. ib. 33 f. 39 f. 57. 61 f.
2) Vgl. Wackernagel 183 f.
3) Hätzl I, nr. 119; D. Ldb. nr. 502 u. 702. — 4) G. Paris nr. 87.
5) Oeuvres 3, 200 f; vgl. auch Montaiglon, L'amant rendu cordelier, Anm. zu v. 491.

Register.

A.

Akelei 67
Aldobrandinische Hochzeit 81
Allegorische Gedichte 46. 48. 50. 53. 59. 63. 68. 72. 75 f. 80. 85
Altswert 46. 48. 59. 62. 67. 68. 72[7]. 77[4]. 80
Anmerkungen zu einzelnen Zeilen von K. 103: 5[2.3]. 6[1–3]. 7[1.4]. 8[1]
Anmerkungen zu einzelnen Zeilen von Q XIV: 32[5.6]. 33[1]. 34[1–4]. 41[5–8]. 42[1.2]
ἀπὸ κοινοῦ 26
Arndt 65
Aufzüge und Tänze zur Fastenzeit 26[7]
ausz senes pein 32[6]

B.

Bächtold 43[3]
Bähr 77[10]
Bartsch 9. 25. 55[4]
Bauernfarben 47
Bergreihen 67 f.
Bernd 49[4]
Besser 46[5]
Bierbaum 60. 65
blasons des armes 57 f.
Blaue Farbe 66 ff., in d. französ. Farbensprache 70 f., zu ihrer sinistren Bedeutung 66[4], bl. Herz 68, bl. Schleifen 69[10], veilblau 86
Blumauer 48[2]
Blumensprache 46. 48. 62 f. 67. 69. 72. 75. 77. 79 f. 84
Bodenstedt 69
bottes fauves 84
Braune Farbe 84 ff., in der französ. Farbensprache 86 f., Bauernfarbe 85, F. d. Trauer u. d. Scheidens 86[2]. 87, br. Stein 85, br. Seide 85, Braun = Schwarz 86[2], Braun = Violett 86[4], veilbraun 86
Brautkleid u. -schleier 77. 81
Brautschuhe 81
Briefmarkensprache 48
Brodeau 54
Buchstabenallegorie 48 f.

C.

cantio amatoria 46. 59. 63. 71[12]. 77. 85. 87
carmen nuptiale 81[4]
Catull 81
Champollion-Figeac 71[1]
changeant 59[1]
chappelet d'amours 79
Charles d'Orléans 54. 71. 74
Christine de Pisan 54. 70. 74
Commelina, blaue 69
Corbière 84[7]
Creizenach 26
crêmefarbig 82[14]
Czerwinski 43[1]

D.

d'Adonville 58
Der Magd Krone 59. 63. 69. 76. 80
Deschamps 54. 61. 65 f. 70. 74. 79
Despois 54 f. 71. 84[1]
Don Quixote 58[2]
Drescher 20[6]
Dumersan et Noël Ségur 71[6]

E.

Edelsteine 46. 67 f.
Einschreier 5[1]

F.

Falke, Gust. 77[5]
Farben am Pferde- u. Maultiergeschirr 54
Farbenbedeutung 75
Farbenmärchen 80
Farbenpaarungen 57[6]. 59[5]. 61 f. 66. 74[8]. 78. 83. 86[6] 87. 88
Farbensprache in altengl. Ged. 71[13], in niederländ. Ged. 52[2]. 68[3]
Fischart 43[2]. 71[8]. 73

Flore galante 84
Frauendienst 47f.
Frauenlob 66
Froissart 70. 79

G.

Gebhardt 20[6]
Gelbe Farbe 79ff., in d. französ. Farbensprache 83f., in d. geistl. Litteratur 80[5], Gelb Schandfarbe 83, Farbe d. Dirnen 81f. 84, Farbe d unehrl. Leute 82, galante Farbe 82f., Hochzeitsfarbe 8, gelbe Frau 81, zum gelben Hut verurteilt werden 82[9]. 84[5], gelbe Ostereier 81, gelbe Rosen brechen 79, gelbe Stirnbinden u. Schleier 82
gemengt 59[1]
Gerhard, Paul 71[13]
Geteilte Kleidung 47. 49 52
Geuther 9. 10[1]. 12[1.4]. 14f.
Gewandfarbensprache 44ff. 48. 49. 54ff. 58ff, ins Geistliche übertragen 59. 63f. 68f. 73. 76. 80
Glücksrad 7[2]
Goethe 77[5]. 83[3]. 86[5]
Graue Farbe 87f, in der französischen Farbensprache 88, Bauernfarbe 87, mönchische Verwendung 88
Grimm, J. 45[3]. 67[4]. 69[8]
Grüne Farbe 58ff., in d. französ. Farbensprache 61f., in Zusammensetzungen 59[5], Farbe d. Liebenden 60, d. Seligen 60[6], Grün=Fröhlichkeit 58[8], Grün=Hoffnung 60[5], Grün=fermeté 61[2], Grüne Toga der röm. Kurtisanen 62
Gruppierung d. Hss. des Spr.es von d. 6 Farben 12[4]. 44
Gryphius 77[5]

H.

H. v. Laber 58. 62. 66[8]. 68[9]. 71. 75. 79
Handbücher d Liebeskunst 53
Harr, Hündlein 76
Haucis 3. 25. 26
Haupt 55[1]
Heinr. v. Krolewiz 60[2]. 64[5]. 78[2]
Heinr. v. Mügeln 60
Heiß 50[5]
Henne am Rhyn 29[1]
Heraldik 49. 56f.
Herbstzeitlose 80[8]
Herder 70[2]. 77[5]
Herrmann, Max 30[1]
histoire du petit Jehan de Saintré 54 71
Hofgesinde der Venus 33. 42[3]
Höfischer Ton in K. 103: 8. 21
Holstein, H. 19[2]
Hugo v. Montfort 60[1]. 63. 68f. 76. 85

I (i).

Immermann 69. 80

J (j).

Jantzen 26[3]
jaune. porter le ruban j. 84
sa femme le peignait en j. 84
un bal j. 84
amours jaunes 84
litterature jaune 84
jeux à vendre 65
Joret, Charles 64[8]
Judenfarbe 82 83[3]
Judenhut 82

K.

Kläffer 85
Klage über Treulosigkeit d. Liebe 33
Kleiderallegorie 45
Klopfangedichte 50. 59. 62. 66f. 77. 79. 83[2]. 87
Koberstein 69[8]
Konrad v. Megenberg 70
Körting 53[2]
Kuhl, Ferd. 71[1]

L.

Lakayenphantasie 75[6]
l'amant rendu cordelier 61. 66 84[3]. 88[5]
Lange, J. P. 48[5]
lectus nuptialis 81
l'honneur des nobles 58. 61. 71 74 79
Liedersaalkodex 10
Lier, L. 19[2]. 20[3]
Lilie, blaue 69
Livreefarben 56f. 61f. 66. 78 83. 86[6]. 87. 88
Luther 82[4]

M.

Männertreu 69
Marggraff, Rud 3
Marienlieder 64[6]
Marquardt, J. 81[2]
Marot, Clément 54. 59[1]. 61[2]. 71. 74. 79. 88
Marschner 60[7]
Martial d'Auvergne 54[6]. 84[3]
Martianus Capella 81[4]
Martina 78[2]
Mencken 69

Meyer, Rich. M. 48[4]
Michels 2f. 8[4]. 19f. 26
Migne 78[1]
Minzloff, R. 64[6]
Mone 78[1]
Morischgentanz 29. 43
Müllenhoff 43[3]
Murner 73. 80[5]
Musenalmanach, Ost- u. Westpreußischer für 1857: 73[6]
Muskatblüt 49. 59[1]. 62. 66[10]. 67[8]. 68. 72[7]. 75. 77[4]
mutes frei 6[1]
Myller 9[3]
Mystik, deutsche u. deutsche Kunst 64[8]

N.

Nagl 25[1]
Neujahrswunsch 50f.
Niedere Minne 48
Nürnberger Reime 20[5]
Nürnberger Spezifika 20[6]

O.

Olivier de la Marche 57f.
Opitz 69
Ovid 81

P.

Pal. Germ. 393: 11. 63[4]. 72[6]. 76[2]
Parallelen zwischen K. 103 u Spr.: 17f., zwischen K. 103 u. Q XIV: 35
Paris, Gaston 53. 54[13]. 56 u. öfter.
Passional 80[5]
Perger 67[5]. 69[8]
Peterswald, Jakob 15
Plinius 81[2]
Predigten 64. 78[2.3]
Preistanz 29[1]
Prostitution, Gesch. d. 62[2]

R.

Rabelais 54. 58. 79
Raber 31
Raynaud, G. 54[3]. 86[6]
Reihenfolge d. Farben in K. 103: 6[4]. 15
Revueform 26f.
Ring 76[7]
Ritter, Karl 77[9]
Ritterspiegel 80[5]
Rittersporn, blauer 67
Rittersporn, gelber 80
Rittertum 47. 53
Rochholz 80f.
Roethe 45[2]. 50[6]. 51[1.2]
Roquefort 78f. 83
Rose 64. 65
Rosenplüt 3[1]. 8[5]. 30. 50[4]
Rosenplütische Charakteristika 30[9]
Rosenplütisches Gut 3. 20[2]
Rosenroman 53
Roßbach 81[2]
Rote Farbe 62ff., in d. französ. Farbensprache 65f., bei d. Römern 65[10], in d. kirchl. Symbolik 64, Sinnbild d. Ehre 62[5], Hochzeitsfarbe 63, Dirnenfarbe 82[1], rote Brautseide 63[6], rote Nelke 63[1]. 65
Rückert 65. 69

S.

safran, accomoder au s., aller au s., être réduit au s. 84
Schabab 75[8]. 79
Schade 50. 68[1]. 76[1]
Schahname 60[6]
Schasler 47. 69f.
Schembart 27. 43[4]
Schenkendorf 60[7]
Scherer 26
Schiller 77[5]
Schmidt, E. 27[10]
Schmidt, Joh. 38[1]
schnepper 2[1]. 30[8]
Schröder, Edw. 51[3]
Schule der Minne 9[5]
Schwarze Farbe 71ff., in d. französ. Farbensprache 74, Farbe d. Schweigsamkeit 86, der fermeté 61[2]. 72[7], Dirnenfarbe 82[1]
Scultetus 77[5]
Serrure 49[1]
Shakespeare 60[7]
Sicile 57f. 61f. 66. 71. 74. 78f. 83f 86f. 88
Siegellacksprache 48
Simrock 69
Soldatenrock, blauer 69
Sone von Nausay 56. 61. 79
Spangenberg 49[6]
Spener 80
Spr. behandelte ursprünglich nur sechs Farben 15[6]
Stammbaum 36
Steinbuch, Sft. Florianer 67
Sterbeblau 69[2]
Sterzing 31
Sterzinger Spiele 31[8]
Stobbe, Juden 82[9]
Suchensinn 59. 66
Suchenwirt 47. 49f. 59[1]. 60[2]. 63. 67. 68

Sunnreich 5. 25
Symbolische Farben in den Moralitäten 26[6]

T.

Tanz 8[2]. 28 f.
Tanzforderer 31[1]
Tanzkampf 28[2]
Theaterwesen in Nürnberg 26[7]. 27 f.
Théâtre, ancien français 84[3]
Tibull 81
Tormentillo, gelbe 80
Trauerschmuck, farbiger 73[4]
Treichel, Farben 48[illegible]. 82
Truwe, der frouwen 68
Tschischwitz 43[1]
Turnierwesen 49 f. 56

U.

Uhl 3. 31[1]. 50
Uhland 9[5]. 52. 78 u. öfter

V.

Veilchen 67. 86
Venus 32 ff.
Venusschwestern 62
Verbindungsfarben 49[6]
Vergißmeinnicht 67. 71
Villon 66
Vogt 37[4]
Volkslied, deutsches 51 f. 60. 62. 64[7]. 65. 72. 73. 75. 76[7]. 79. 85. 88
Volkslied, französisches 55 f. 61. 66. 71. 74. 79. 83. 86. 88
Volkslieder der Wenden 63[1]. 80[2]

W.

Wackernagel 26. 70. 87 u. öfter
Wander 65. 73[6]
Wappen d. Liebe 50. 68[5]. 77
Wappenfarben 49
Ward 72[6]
Wegwart 69
Weinhold 7[3]. 25 u. öfter
Weiße Farbe 74 ff., in d. französ. Farbensprache 78 f., als Leidfarbe 73[4], Symbol d. Liebeshoffnung 74 ff., d. Keuschheit 76 f., d. Demut, Mâze, Milde 77[4], weiße Nelken u. weiße Rosen 77.
Wendeler 3
Wernher v. Honberg 13[2]. 14
Widerspruch 32 ff. 42
Wunderhorn 51[5]. 64[7]. 72[1]. 79[10]
Würzburger Hs. 9 f.
Wuttke 65

Z.

Zingerle, J. V. 45[1]
zu treues handen 32[6]

Berichtigungen und Nachträge.

S. 3, Z. 5 l. Rosenplütisches. — S. 3[1] l. bei Baeseke. — S. 23[1] l. Ausgabe des St. L. V. — S. 30[7] l. praeambulis. — S. 43[2], letzte Zeile l. Moriskentanz. — S. 43[3] l. Müllenhoff. — S. 51[4] ergänze: Goedeke-Tittmann, Liederbuch 19 f. (nr. 13). — S. 59, Z. 14 l.: 51[illegible]). — S. 59[4] ergänze: Goedeke-Tittmann 31 f. (nr. 28) u. 129 f. (nr. 118). — S. 66, Z. 13 l. hardiesse.

Königsberg i. Pr., Hartungsche Buchdruckerei.

Teutonia

Arbeiten zur germanischen Philologie

herausgegeben

von

Dr. phil. Wilhelm Uhl
ao. Professor an der Albertus-Universität

2. Heft

Das Pferd im arischen Altertum

von

Dr. phil. Julius von Negelein
Privatdozent an der Albertus-Universität

Königsberg i. Pr.
Verlag von Gräfe & Unzer
1903

Die Sammlung „Teutonia“ ist eine zwanglose Folge von Untersuchungen aus dem Gesamtgebiete der germanischen Philologie.

Wir schließen grundsätzlich keine Disziplin aus, sondern berücksichtigen möglichst gleichmäßig alle Teile der deutschen Sprachwissenschaft, nebst den verwandten und benachbarten Fächern.

Kritische Ausgaben sind uns ebenfalls willkommen, desgleichen kommentierte Neudrucke mit Einleitungen.

Eine bestimmte Schule oder Richtung ist in der Teutonia nicht vertreten.

Königsberg i. Pr., den 1. März 1903.

Dr. phil. **Wilh. Uhl,**
a. o. Prof. an der Albertus-Universität.

Digitized by Google

Teutonia

Arbeiten zur germanischen Philologie

herausgegeben

von

Dr. phil. Wilhelm Uhl
ao. Professor an der Albertus-Universität

2. Heft

Das Pferd im arischen Altertum

von

Dr. phil. Julius von Negelein
Privatdozent an der Albertus-Universität

Königsberg i. Pr.
Verlag von Gräfe & Unzer
1903

Das Pferd
im arischen Altertum

von

Julius von Negelein

Königsberg i. Pr.
Verlag von Gräfe & Unzer
1903

Digitized by Google

Seinem lieben Freunde

Johannes Göbel

Rechtsanwalt in Kulmsee

gewidmet

vom Verfasser.

Digitized by Google

Inhaltsübersicht.

Seite

Vorwort IX

Einleitung XV

I. Pferd und Mensch.

Kap. 1. Roß und Reiter 1

Centauren-Idee. Pietätsverhältnis zwischen Mann und Pferd. Auge des Pferdes. Pferd als Amme des Menschen. Pferd in der Volksmedizin (allgemeines). Schädel des Pferdes als Apotropaion, — als Opferwahrzeichen. Mystische Heiligkeit des Opferleibes. Pferdekopf in der Volksmedizin. Heilwirkung einzelner Körperteile des Pferdes (Fett, Schweiß, Urin, Kot, Milch, Placenta, Amniotische Haut, Zahn, Fleisch, Hufeisen, Schweif). Pferd als menschlicher Ahn. Pferde reden. Hexen als Hippanthropen. Held und Pferd betreten und verlassen zugleich die Weltbühne. Held und Pferd gleichartig befruchtet. Pferd trägt Eigennamen, — zeigt menschenähnliche Attribute. Des Heldenrosses Körung. Pferd prophetisch, — erteilt Omina, — trägt die Seele des verstorbenen Herrn, — trägt Todes-(Krankheits-)Dämonen. Entführendes Geisterroß. Pferd als Pfadfinder im Diesseits und Jenseits.

Kap 2. Pferd im Kriege 21

Roß und Reiter im Heer. Soziale Institution der Rossewartung. Das Pferd nur im Kriege verwandt. Streitroß im Altertum: — bei den Semiten, — bei den Indern, — bei den Chinesen, — bei den Ägyptern. Kavallerie im Altertum. Pferd und Stier. Jagd auf Pferde. Nutzwert des Pferdekörpers. Genuß von Pferdefleisch: — bei den Germanen, — bei den Asiaten, — bei den Polen, — bei den Amerikanern. Pferdefleisch als Medikament (— bisweilen verboten). Genuß von Pferdefleisch eingeschränkt. Zusammenfassung.

Kap. 3. Der Schimmel 34

Vergöttlichung der Albinos. Vergöttlichung des Schimmels bei den Indogermanen. Soziale Bevorzugung des Schimmels. Schimmel im Aberglauben. Schimmel als Sonnensymbol. Solare Schimmelgottheit als Zeitenordner: — bei den Germanen, — bei den Griechen, — bei den Römern, — bei den Iraniern, — bei den Indern, — bei den Slaven.

II. Pferd als Gottheit.

Kap. 1. Pferd als Blitzsymbol 48

— in Indien. Semi-Anthropomorphismen für den Blitz: — in Indien, — in Deutschland, — in Armenien. Pferd als Blitz: — in Deutschland (Pferdekopf als Blitzsymbol), — bei den Slaven, — in Griechenland. Zusammenfassung. Die wilde Jagd. (Pferdehuf als Blitz.) (Sattel als Blitz.) Huf und Hufbeschlag. Trinken aus dem Pferdehuf und der Trappe: — in Indien, — in Deutschland, — in slavischen Gegenden, — in Armenien, — in Griechenland. Hufeisen als Glücksfund: — vertreibt Dämonen.

Kap. 2. Pferd als Windsymbol 64

Pferd mit Wind und Vogel identifiziert. Mythische Flügelrosse. Pferd als Kind des Windes. Genealogische Beziehungen zwischen Pferd, Wind und Vogel: — in Griechenland, — in Deutschland, — in Rußland.

Seite

Kap. 3. Pferd als Wassersymbol 70

Pferd als Kind der Wasser: — bei den Indern, — bei den Germanen, — bei den Kelten. — bei den Armeniern, — bei den Griechen. Schimmel gehen in Quellen ein. Das Wasserpferd mit den hölzernen Kinnbacken. Pferd als Attribut von Wassergottheiten (Genealogien.) Verbreitungskreis und religionsgeschichtliche Wichtigkeit der Pferdegottheiten. Satyrn und Silene. Hippokampen. Centauren. Andere Hippanthropomorphismen. Pferd und Schiff. Pferde erzeugen Quellen. Pferd als Wolke.

III. Pferd im Kultus.

Kap. 1. Zweck und Idee des Pferdeopfers 90

Wichtigkeit des Pferdeopfers. An das Pferdeopfer geknüpfte Verheißungen. Das Pferdeopfer als kriegerisches Opfer. Symbolik des Pferdeopfers. Pferdeopfer vertritt das Menschenopfer. Nur Haustiere vertreten den Opfermenschen. Allgemeines; — bei den Semiten, — bei den Chinesen, — bei den Germanen, — bei den Griechen. Totem-Tiere sind nicht opferbar. Sozialisierende Wirkung des Pferdeopfers. Indisches Pferdeopfer als Rudiment aus der Nomadenperiode. Pferdeopfer als gemeinschaftliches Opfermahl: — bei den Indogermanen, — bei den Semiten. Kameelopfer als Analogie zum Pferdeopfer.

Kap. 2. Idee und Grundzug einer Geschichte des indischen Pferdeopfers 111

Opfer als Tauschhandel. Pferdeopfer als Tauschhandel. Der Açvamedha als Substitutionsopfer. Die Opfergottheiten des Açvamedha Der Açvamedha als Allopfer. Der Açvamedha als Opfer der Priester. Ursprüngliche Dauer des Açvamedha. Bedeutung und Popularität des Açvamedha. Ideale Darbringer des Açvamedha. Degeneration des Açvamedha. Heiligkeit der Opferasche. Priesterhonorare. Abendländische Nachrichten über den Açvamedha.

Kap. 3. Das Pferdeopfer der übrigen antiken Kulturen . . . 128

Mangelhaftigkeit der Quellen über das nicht-indische Pferdeopfer. Pferdeopfer der Iranier. Graeco-orientalisches Pferdeopfer. Pferdeopfer griechischer und römischer Stämme. Ungarisches Pferdeopfer. Historische Verbreitung des Pferdeopfers. Zusammenfassende Darstellung der Opferidee. Das südgermanische Roßopfer: — als Substitut für ein Menschenopfer, den Strömen dargebracht, — symbolisch im Brotform dargebracht, — Stätte und Modus seiner Vollziehung, — Termin seiner Vollziehung, — prähistorische Funde als Beweis für seine Existenz, — bei Neubauten vollzogen, — Einzelheiten, — Rudimente im heutigen Volksbrauch. Geschichte und Vollziehung nordgermanischer Roßopfer.

Kap. 4. Das Pferd als Grabmitgabe 148

Frage nach dem Zweck der Grabmitgabe des Pferdes, — an prähistorischen Funden erörtert; — Schlußfolgerung Moderne Substitute der Grabmitgabe des Pferdes in Deutschland. — Theorie der Grabmitgabe des Pferdes: — im germanischen Norden, — in Griechenland, — bei den Skythen (Rudimente in Indien und Griechenland. Einzelheiten), — in Italien, — in Frankreich, — bei den Slaven, bei den Litauern (Rudimente bei den Böhmen), — bei den Ungarn, — bei einzelnen asiatischen Völkern (Rudimente bei diesen), — bei den Persern (Analogie im semitischen Orient), — bei nicht-indogermanischen Völkern. Ethnologische Parallelen. Überblick Bedeutung des Totenschmucks. Das Moment des Individualismus als der Leitfaden der gesamten Untersuchung.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit, das Werk jahrelangen, liebevollen Fleißes, war zunächst als Darstellung und Erklärung der Zeremonieen des indischen Roßopfers geplant worden, wuchs aber allmählich immer mehr über diese seine Anlage hinaus. Das Verständnis des indischen Pferdeopfers setzte die Kenntnis dieses Brauches bei den übrigen arischen Völkern, und die Rekonstruktion des letzteren wiederum eine Beobachtung der Rolle voraus, die das in Betracht kommende Tier im antiken Kulturleben überhaupt spielte. Nicht überall konnten die notwendig werdenden Originalstudien mit gleicher Exaktheit ausgeführt werden. Sogar gewisse Ungleichheiten in den Quellenangaben und der Methode der Citierung waren, namentlich angesichts einer Anzahl unvorhersehbarer Schwierigkeiten, nicht zu vermeiden; doch wurde versucht, solche Unebenheiten nach Möglichkeit in den späteren Bogen der Arbeit und im Quellenverzeichnis auszugleichen. Vielfach griffen wir auf unsere Studien in der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, Jahrg. 1901—2, auf den Artikel des Globus über das Pferd in der Volksmedizin, Jahrg. 1901, S. 201—4 und die Auseinandersetzung: „Die volkstümliche Bedeutung der weißen Farbe“ in der Zeitschrift für Ethnologie, Jahrg. 1901, S. 53 85, zurück. Die Lektüre dieser Aufsätze sei dem Leser des vorliegenden Heftes, zum Zwecke des besseren Verständnisses des Gegebenen, hierdurch empfohlen.

Kaum werden wir den billigen Vorwurf darüber zu erwarten haben, daß wir jahrelange Arbeit auf ein so spezielles Thema verwendet hätten Viel leichter und dankbarer ist es ja, sich über die allgemeinsten Dinge in seichtem Gerede zu ergehen, als im Speziellsten ein Glied des großen Ganzen zu erblicken. Das Studium der Antike, das uns den wesentlichsten Stoff für die vorliegenden Untersuchungen bot, liefert die einfachsten, aber auch die gesündesten und vernünftigsten Ideen der Menschheit. Man irrt, wenn man glaubt, daß es ein bloßer Zeitvertreib für müßige Personen und müßige Stunden sei! Wir können uns vielmehr aus ihm eine Lebensauffassung bilden, eine Weltanschauung gewinnen. Ja, in vernünftiger Weise in unsere Zeit gesetzt, muß es zum mächtigsten Mittel werden, das moderne Leben sittlicher und vernünftiger zu gestalten. Es führt uns zu dem Urgrund herab, auf dessen mächtigen

Quadern das ganze, unübersehbar komplizierte Gebäude unserer Kultur liegt. Zu diesen Anfängen zurückzukehren, ist für unsere Zeit, die so leicht das vergißt, was ihre ganze Existenz trägt, nicht ohne Wichtigkeit. Jenes Berliner Kind, das keine anderen Bäume kennt, als die des Grunewaldes, dessen meiste Stämme zu Warnungstafeln verarbeitet sind, die den Rest zu beschädigen verbieten, und dem bei dem Worte „Kuh" nur eine unklare Vorstellung von einem gehörnten Tier und der „Bolle-Milch" aufsteigt, verliert mit Notwendigkeit allmählich die Schätzung aller sein Leben bedingenden sozialen Faktoren und wird intellektuell wie moralisch pervers.

So sei die Sorgfalt, die wir dem engsten Felde zuwandten, dem Ernste verziehen, mit dem wir die Idee des großen Ganzen verfolgten, dessen kleinster Teil eben durch unsere Arbeit verwirklicht werden sollte. Das Bewußtsein der Anerkennung und Förderung unseres Strebens hat uns im Verlaufe unserer Studien mannigfach angeregt und genützt.

Unter allen jenen Gelehrten, die den Autor in seiner Arbeit unterstützt haben, nennt er in erster Linie Herrn Professor Dr. Horn zu Straßburg, der ihm aus dem Material des Schahnamäh seine reichen Sammlungen in liebenswürdigster Weise zur Verfügung stellte und so in vielen Punkten ungeahnte Perspektiven erschloß. Um so schmerzlicher mußte es der Verfasser bedauern, daß die Schätze des Mahābhārata noch nicht gehoben waren. Auch die Herren Professoren Dr. Hillebrandt in Breslau, Dr. Pischel zu Berlin, Dr. Mogk zu Leipzig, sowie Herr Dr. Peiser zu Königsberg haben die an sie gerichteten Fragen stets in entgegenkommendster Weise beantwortet.

Mit der Aufforderung zur Mitarbeiterschaft an der Sammlung „Teutonia" war dem Verfasser Gelegenheit gegeben, seine Untersuchung einer Reihe von älteren, auf dem germanistischen Gebiete liegenden Publikationen anzuschließen, die des Verfassers wertvollste Quellen waren. Brauchten wir doch den nationalen Boden nicht zu verlassen, um in den Kreis der uns am wesentlichsten scheinenden Betrachtungen einzutreten. Auf ihm finden wir vielmehr die anregendsten Momente unseres Studiengebietes vor. Vor nunmehr einem vollen Menschenalter schrieb der alte Jähns sein Buch „Roß und Reiter", das Werk eines strebenden Gelehrten und wackeren deutschen Offiziers. Von den Schlachtfeldern Frankreichs in die Heimat zurückgeritten, widmete er es dem Manne, der damals Deutschland in den Sattel gehoben hatte, der wie ein gutes Pferd in den Sielen sterben zu können hoffte, und der am Tage der kirchlichen Einsegnung seiner Großkinder die Zeit für gekommen hielt, zum langen Ritte aufzusatteln. Als Bismarck dereinst gefragt wurde, was denn ein Fürst

lernen müsse, nannte er neben der Fechtkunst die Kunst des Reitens, und neidlos wird er den Herrschern das Vorrecht zugestanden haben, vom Rosse herab, im ehernen Standbild, auf die Generationen der Nachwelt niederzublicken. — Der nationale Geist von Jähns vortrefflichem Werke hat seit langen Jahren überall den froheſten Widerhall gefunden.

Unter den philologischen Arbeiten, die für uns besonders in Betracht kamen, nennen wir Friedr. Pfeiffers Büchlein: „Das Roß im Altdeutschen", Breslau 1855. Das Roß! Zu wieviel Witzeleien hat das eine Wort dieses doch ganz einwandfreien Buchtitels Veranlassung gegeben! — Wer heute über „Rosse" statt über „Pferde" sich verbreitet, wird der Gefahr nicht entgehen, vom hohen Roß zu fallen: in literarischer und sonstiger Beziehung. Hier sei der Reichstagssitzung vom 4. März 1899 gedacht. Der Abgeordnete Hoffmann plädierte damals energisch für die Änderung im Titelwesen gewisser militärischer Beamten. „Die Titel lauten jetzt: Unterroßarzt, Roßarzt, Oberroßarzt, Corpsroßarzt. Ja, meine Herren, das Roß ist ja an und für sich ein edles Tier, der Pegasus war auch ein Roß, aber ich wünschte nur, Sie müßten einmal zehn Jahre mit einem solchen Titel in der Welt herumlaufen, dann würden Sie sehen, was da alles über den Menschen hinunterfließt. Der Mann hat immer zu rucken, damit man nicht lacht, wenn er den Titel ausspricht. Zur Charakterisierung, wie der Unterschied zwischen Pferd und Roß im allgemeinen genommen wird, führe ich folgendes an: bei einem Manöver in Schwaben kommt ein Artillerist, ein Fahrer, mit seinen beiden Pferden zum Quartiergeber, der ihn freundlichst begrüßt, und sagt zu ihm: „So, jetzt nehmen Sie Ihre Rosse aus dem Stall heraus, es kommen Pferde hinein!"" — Mit feinem Sprachgefühl hat hier der Abgeordnete erkannt, daß das Wort „Roß" auf die entsprechenden Reittiere mythischer Fabelwesen (Roß Sigfrids) oder auf solche selbst (Pegasus) beschränkt bleiben muß; daß seine Anwendung im praktischen Leben der Gegenwart komisch wirkt und deshalb nicht in Zusammensetzungen einen Bestandteil für die Bezeichnung ganzer Beamtenklassen bilden darf. Gleichwohl können wir, wenngleich die technische Sprache unseres Heeresdienstes von „Mann und Pferd" spricht, noch heute von „Roß und Reiter" reden. Die schöne Alliteration macht das veraltete Wort wieder jung. Mit einer reichen Anzahl von Wörtern für unser Tier ist die deutsche Sprache bedacht. Wenn es wahr ist, daß wir in der Anzahl der von einem Volke für eine Sache gehandhabten Bezeichnungen den Gradmesser für deren Bedeutung in dem sozialen Leben der betreffenden Sprachangehörigen zu sehen haben, so steht das Pferd sicherlich nahezu im Mittelpunkte des deutschen Interessenkreises. Die

keineswegs erschöpfende Aufzählung von B. 12, S. 334 der „Deutschen hippologischen Presse“ zählt folgende Benennungen auf: „Gaul, Mähre, Pfage, Heß, Hängst, Hengst, Maiden, Schwaig, Studren, Stute, Kolbel, Täte, Gurre, Strenze, Strute, Motsche, Fohlen, Füllen, Heinß, Watte, Renner, Rum, Runhitt, Klepper, Zelter, Ravitt, Pranger, Zagge, Bulz, Nickel, Wigg, Ech, Hoppe — unserer wendischen und keltischen Bezeichnungen für den Begriff „„Pferd““ noch garnicht zu erwähnen.“

Über die angewandten Methoden der gegebenen Untersuchungen verliere ich nicht ein einziges Wort. Wenn sie sich nicht durch sich selbst rechtfertigen, wird keine Dialektik dazu im Stande sein. Nur völlige natürliche Blindheit kann bei der Beurteilung unserer Arbeiten die tausendfach angewandte Phrase von neuem auftischen, wir machten uns des billigen Experimentes schuldig, daß wir die von wo auch immer zusammengelesenen Thatsachen in den Ur-Rührbrei des Indogermanentums zusammenmischten, anstatt die Sonderentwickelung der einzelnen Völker in ihr Recht treten zu lassen. Wir verlangen vielmehr die Anerkennung, daß wir, sei es in Deutschland, Griechenland oder Indien, die Einzelthatsachen zur Individualisierung, nicht zur Nivellierung der verschiedenen Volkscharaktere benutzt, daß wir dem entsprechend vorzugsweise aus litterarischen Quellen geschöpft haben; daß ferner selbst da, wo die anthropologische Methode uns allein das Mittel in die Hand legen konnte, über das bloß Gegebene hinauszugehen, es nicht etwa unsere Absicht war, nach einem gewonnenen Schema Einzelthatsachen zu konstruieren, oder Gegebenes nach Erdichtetem zu meistern, sondern daß wir bei unseren Konstruktionen von kulturgeschichtlichen oder psychologischen Einheiten, die wir wiederum rein induktiv aus dem Seelenleben der Brudervölker erschlossen, ausgegangen sind. Die altmythologische Schule operierte mit vorgefaßten Ideen; sie war, bevor sie an die Arbeit ging, davon überzeugt, daß jedes Tier, jede Pflanze irgend einer Sage nichts anderes als ein Symbol des Morgennebels, der Morgensonne, des Blitzes sei, und wunderte sich, daß die Kautschuk-Kappe dieser Dinge so schön auf alle Köpfe paßte. Wir wollen umgekehrt verfahren. Wir wählen ein empirisch bekanntes Objekt und forschen nun rein induktiv, wo, wie, und auf Grund welcher psychologischen Momente man eben dieses in Sage und Mythus verwandte. Wir hoffen auf diese Weise, einerseits der Sanskrit-Philologie genützt zu haben, indem wir den zwingenden Beweis zu liefern versuchten, daß der Veda zu seiner sachlichen Exegese einer auf breiterer Basis liegenden Rekonstruktion des arischen Altertums nicht entbehren kann; daß vielmehr die wichtigsten und populärsten Erscheinungen des indischen Rituals

als Antiquitäten aufzufassen sind, die nur als Rudimente ganz veränderter Kulturbedingungen und Weltanschauungen verständlich werden. Wir meinen aber andererseits auch, in unserer, der bisherigen synthetischen Mythenerklärung gegenüberstehenden, analytischen Methode etwas prinzipiell Neues geschaffen zu haben. Drittens endlich wird auch die deutsche Mythologie und Kulturgeschichte aus diesen Untersuchungen Gewinn ziehen.

Wieweit dieses Verfahren fruchtbar geworden ist, möge der Beurteiler unserer Arbeit entscheiden. Ich verweise auf manche Einzelheiten, wie die Theorie der Grabmitgabe, des Opfers, des Pferdekopfes als Blitzes und Blitzabwehrmittels, die auf die indogermanische Urheimat fallenden Streiflichter, das Roßopfer als Substitutionshandlung u. a. Jeder, der den Umfang unseres Unternehmens zu schätzen versteht, wird die Beschränkung auf das enge, von uns gewählte Gebiet nicht als Fehler empfinden. Hier kam es in erster Linie darauf an, die Tragfähigkeit der gewonnenen Ideen und Methoden zu untersuchen. Das Material schwoll unter unseren Händen ohnedies mächtig an, und Selbstbeschränkung war die erste Pflicht. Wenngleich der eigenartige Reiz der kulturgeschichtlichen Studien uns eben darin zu liegen scheint, daß jede Einzelheit das notwendige Glied einer lebenden Einheit bildet, so mußten wir uns gar oft bescheiden, mußten den einmal aufgenommenen Faden fallen lassen, anstatt ihn weiter zu spinnen, und interessant erscheinende Momente uneingegliedert als solche geben. Von den während des Druckes bekannt gewordenen neuen Erscheinungen bedauerte der Verfasser namentlich, Friedrich Kauffmanns „Balder, Mythus und Sage", Straßburg 1902, nicht mehr systematisch ausnutzen zu können, zumal er in dieser Arbeit ein bahnbrechendes Werk sieht. So ist das vorliegende Büchlein nicht als Ende, sondern als Anfang einer Studienreihe aufzufassen. Doch mag es auch in dieser Form anregend wirken. „Wenn es noch Probleme genug enthält, indem, der Welt- und Menschengeschichte gleich, das zuletzt aufgelöste Problem immer noch ein neues, aufzulösendes darbietet, so wird es doch gewiß denjenigen erfreuen, der sich auf . . . . . leise Hindeutung versteht."[1])

1) Goethes Brief an Heinrich Meyer vom 20. Juli 1831; cf. „Kunst und Altertum" VI Seite 617, sowie den Brief an Boisserée vom 8. September 1831.

Abkürzungen.

Ap. Çr. S.	=	Āpastambaçrautasūtra.
B. Yt.	=	Bundahish Yeṣṭ.
K. S. S.	=	Kathāsaritsagara.
M. B.	=	Mahābhārata.
S. B. E.	=	Sacred books of the East.
Schānāmāh P.	=	Schānāmāh, Pariser Ausgabe.
„ R.	=	„ übersetzt von Rückert.

Einleitung.

Erst die Geschichte irgend eines Kulturobjektes giebt uns den zuverlässigen Gradmesser an die Hand, die soziale Wichtigkeit, die es im modernen Leben besitzt, zu beurteilen. Erst die Betrachtung historischer Komplexe, die des mit unseren Lebens- und Denkgewohnheiten verwobenen Kulturgegenstandes noch entraten mußten, lehrt uns empirisch und zuverlässig die Veränderungen verstehen, die sein Eintritt in unser Weltganzes dereinst bewirkte. Weit geeigneter zu einer solchen Betrachtung als ein lebloses Wesen ist aber sicherlich ein Tier, dem der Mensch zunächst in furchtsam-ehrerbietender, dann in feindlicher, werbender, freundschaftlicher und herrischer Stellung gegenübertrat, so eine ganze Skala psycho-physischer Veränderungen durchmachend, die in ihrer Entwickelungsreihe zum Gesamtausdruck menschlicher Geistesgeschichte werden und helle Lichter auf deren zahlreiche Zweige in Religion, äußerer Kultur und Psychogenese werfen. Es sei uns deshalb, ehe wir das Werden und Wachsen des Menschen am Tiere und des Tieres am Menschen zu betrachten unternehmen, gestattet, unter der Führung eines gelehrten Zoologen, eines Paläontologen, den Blick zurückzuwerfen zu jener entlegensten Urzeit, deren Kunde die Forschungen erst unserer Tage erschlossen haben. Das Gebiet dieser Untersuchungen soll die engste Begrenzung erfahren. Nur die Haustiere, nur das Pferd, nur dessen Bedeutung im Leben der arischen Völker, deren gleichmäßig erschöpfendes Studium bereits über die Arbeitskraft des einzelnen Forschers hinauswächst, dürfen uns beschäftigen.

Das Spiel der seelischen Kräfte, die Tier und Mensch verbinden, beginnt in einer Epoche, die der der Domestikation des ersteren weit vorausgeht. Der Waldbewohner steht den Tieren seiner Wildnis keineswegs gleichgiltig gegenüber. Zunächst wird

Digitized by Google

er sie fürchten, wie jede unbekannte Erscheinung Furcht erregt. Sodann wird er mit ihr den Kampf aufzunehmen versuchen. Ist doch kein mächtigerer Trieb im Menschen vorhanden, als der des Kämpfens und des Herrschens nach vollendetem Kampfe. Der Kampf aber setzt ein Studium des entgegentretenden Feindes voraus. Der Jäger ist deshalb der älteste Tierpsychologe. Kein Wild belebt die Wälder Amerikas, die Steppen Asiens, das nicht zum Träger von Geistern gemacht worden wäre, die beim näheren Zusehen nichts anderes als der Ausdruck der Furcht oder Ehrfurcht ihrer Jäger sind. Der beginnende Prozeß der Werbung des Tieres für menschliche Zwecke stockt bei einer reichen Anzahl von Stämmen gleich zu Beginn: das Pferd bleibt ihnen nicht minder wie der Hase ein Jagdtier. Es ist zudem sicherlich ganz verfehlt, zu glauben, daß lediglich der Hunger die Tötung der Wesen des Waldes oder der Steppe veranlaßt habe. So wahr vielmehr der heutige Jagdpächter mit seinen Beutestücken keinen vorteilhaften Erwerbszweig zu gründen beabsichtigen kann, sind vielmehr Mord- und Herrschlust die treibenden Motive gewesen. Erst allmählich wurde das Fleisch des Füllens dem der anderen Tiere vorgezogen, trat das Pferd in den sich öffnenden Kulturkreis des Menschen in selbständiger Rolle ein. In noch sehr viel späterer Zeit wurde es als Reit- und Lasttier benutzt und vor den Wagen gespannt. Es ist ganz unwahrscheinlich, daß man die Künste des Reitens oder Wagenfahrens wirklich erst bei jenem gewaltigen Wesen erlernt haben sollte; daß etwa ein einzelner mutiger Bursche sich an den Leib eines Rosses mit Händen und Füßen geklammert habe, um sich von diesem fort „in die fernsten Fernen“ tragen zu lassen. Ein solcher Versuch hätte kläglich enden müssen und hätte kaum zur Nacheiferung angespornt. Vielmehr ist die Reitkunst sicherlich auf dem Rücken anderer, kleinerer und weniger ungestümer Tiere erlernt worden. Der Esel ist an manchen Stellen der Erde, z. B. in Ägypten, weit älter als das Pferd, und seine Rolle in Mythus und Aberglauben ist vielfach auf den größeren und edleren Kameraden übertragen. Nachweislich wurde der Esel sehr früh dem Pferde analog verwandt, und sicherlich wurde das geeignetste Mittel, beide zu beherrschen, der Zügel, schon in der Aera des Esels erfunden. Ehe wir nunmehr der Frage näher treten,

welche psychologischen Motive die Domestikation des Pferdes veranlaßt haben, wollen wir in kurzen Zügen die Urgeschichte desselben skizzieren.

Conrad Keller stellt in seinem Werke: „Die Abstammung der ältesten Haustiere", Zürich 1902, die Resultate der paläontologischen Forschung folgendermaßen zusammen. Die Wiege des ganzen Pferdegeschlechts liegt abseits von dem jetzigen Verbreitungsgebiet, in Nordamerika. Dort bergen die Tertiärschichten eine Fülle von Formen, deren älteste Entwicklungszustände tridaktyle, tetradaktyle und zuletzt pentadaktyle Vorfahren aufweisen. Vermutlich geschah die Überwanderung der leicht beweglichen, für das Leben auf dem Boden angepaßten Tiere auf einer lange Zeit hindurch bestehenden Landbrücke, welche Nordamerika mit dem nördlichen Asien verband (S. 88). Eine unausdenkbare Reihe von Jahren verstrich, ehe das Tier den ersten Zusammenstoß mit dem mordgierigen Menschen erfuhr. Die älteste Stein- und Höhlenzeit weist noch keine Haustiere auf (S. 32 f.). Auch den Bewohnern der ältesten Pfahlbauten scheint das Pferd noch nicht bekannt gewesen zu sein, in späteren Ansiedlungen aus derselben Periode sind nach L. Rütimeyer Pferdereste noch spärlich vorhanden, sodaß die Vermutung nahe liegt, es seien Beutestücke, welche mehr zufällig in den Bereich der Pfahlbauten gelangten. Auch Studer giebt an, daß Pferderelikte erst in den Stationen der Bronzezeit häufiger werden. Dabei muß die bemerkenswerte Thatsache hervorgehoben werden, daß der anatomische Bau der Reste auf ein orientalisches Pferd hinweist (88 f.).[1] Wir können indes die Jagd auf das wilde Pferd für sehr frühe Zeit erweisen. Die massenhaften Pferdereste der prähistorischen Station Solutré lassen vermuten, daß die Ureinwohner Europas zum Zweck des Nahrungserwerbes wilde Pferde gejagt haben (S. 96). Das Gleiche geschah bis zum Ausgang des christlichen Mittelalters, und darüber hinaus. Ekkehard IV.,

1) Dadurch wird die Aufstellung von Hutten, Geschichte des Pferdes 15, antiquiert, daß schon in der Pfahlbauten- und Steinzeit Hund und Pferd von dem Menschen zu Krieg und Jagd auferzogen seien, und die Behauptung der deutschen hippologischen Presse 12, 412 widerlegt, das Pferd habe etwa seit der Zeit, in der es sich zum Einhufer entwickelte, in menschlicher Gesellschaft gelebt.

Magister scholarum im Kloster St. Gallen, führt das wilde Pferd in seinen Speisesegnungen auf (ibid. 97; s. a. Ferdinand Keller, Benedictiones ad mensas Ekkehardi; Mitt. d. antiquarischen Gesellschaft in Zürich III, 1847). Sein Fleisch kam also auf die Klostertafel der frommen Mönche. Nach Erasmus Stella kamen noch im Anfang des 16. Jahrhunderts wilde Pferde in Preußen vor, und Helisäus Rößlin erwähnt das wilde Pferd aus dem Wasgauischen Gebirge i. J. 1593.

Schon Jahrhunderte vor dieser Zeit ist die Domestikation des Pferdes auf anderem Boden erfolgt. Wir müssen annehmen, daß die Indogermanen es zu zähmen verstanden haben. Welche Eigentümlichkeiten des Pferdes kamen ihnen dabei zur Hilfe? Die volkstümliche Spekulation hat diese Frage in eigenartiger Weise zu lösen versucht. Die Gelehrten älterer und neuerer Tage haben sich vielfach mit ihr beschäftigt. Wenn u. a. Cuvier das Haustierverhältnis überhaupt und die Unterwerfung des Pferdes im speziellen als Sklaverei auffaßt, so ist die Schwierigkeit damit nicht gehoben, denn eben diese Sklaverei des stärkeren Tieres unter der Herrschaft des schwächeren Menschen wäre dann unverständlich. Auch widerstreitet die Geschichte der Domestikation, die allenfalls mit Sklaverei im modernen Sinne des Wortes ihren Zielpunkt erreichen, aber nicht mit ihr begrifflich zusammenfallend gedacht werden kann, einer solchen Aufstellung. Dem gegenüber ist Keller (S. 27f.), in Übereinstimmung mit Ratzel (Völkerkunde, Leipzig 1894, S. 84), der Ansicht, daß der Geselligkeitstrieb beim ersten, folgereichen Schritt zur Gewinnung von Haustieren mächtiger wirken mochte, als die Rücksicht auf den späteren Nutzen. Der primitive Mensch hat zunächst eine Anzahl Arten seiner Umgebung eingefangen und gezähmt, weil ihm dies Vergnügen und Unterhaltung gewährte. Hinterher kam die Erkenntnis, das einzelne davon wirtschaftlich verwendbar seien; diese wurden behalten, der übrige Teil ganz oder teilweise entlassen. Die züchterische Auslese führte zur regelrechten Domestikation Wir hätten damit als die einzelnen Etappen zu bezeichnen: Wildstand — Jagd und Gefangennahme — Zähmung — Domestikation. Sicherlich trifft die gegebene Darstellung nicht vollkommen das Richtige. Wir betonen nochmals das historische Moment, das dem Menschen in einer

unübersehbar langen Entwickelungsperiode die Möglichkeit gab, die bei der Zähmung geringerer und schwächerer Tiersorten gemachten Erfahrungen auf höhere Arten zu übertragen. Daß etwa das Pferd das erste Tier gewesen sei, das der Mensch eingefangen habe, um es auszunutzen, ist ganz undenkbar. Selbst die nur verwilderten Steppenpferde sollen sich eher zu Tode rasen als zähmen lassen. Nach den Berichten amerikanischer Trapper übertrifft das Pferd an Feinheit der Witterung jedes andere Wild. Die Jagd auf das unerreichbar schnelle Tier stellte also Anforderungen, denen nur eine hoch entwickelte Jägerbevölkerung irgendwie gewachsen sein konnte. Seine Dressur kann erst begonnen haben, als man zahlreiche Generationen von Pferden in Hürden aufzuerziehen verstand, und als die etwa bei der Zähmung des Esels oder des Rindes entnommenen Erfahrungen zur Unterwerfung des stärkeren Tieres anspornten. Selbst die nur noch in halber Freiheit lebenden Pferde waren offenbar lange Zeitläufte hindurch nur Schlachtvieh. Ihre Gleichstellung mit dem Rindvieh, der erste, tollkühne Versuch, die Stute zu melken, sie zur Amme des Menschen zu machen, bezeichnet den Höhepunkt der Annäherung des Pferdes an den Menschen, die letzte Etappe in dem langwierigen Prozeß der Domestikation. Das erste Band aber, das Mensch und Tier vereinte, war offenbar außer der gegenseitigen Furcht und den daraus entspringenden Zeremonien der Besänftigung des Tieres durch den Menschen, die beide Wesen verbindende Interessengemeinschaft. Hat man doch bis zu spätester Zeit dem Instinkt des Rosses vertraut, das so unbeirrt den Heimweg durch das Waldesdickicht zu finden und festzuhalten verstand, dessen Spur zu saftigen Weiden und klaren Brunnen führte, dessen Witterung den Feind so sicher erspähte. Die erste Beobachtung des Pferdes mußte dessen kolossale Überlegenheit dem Menschen gegenüber, den vielseitigen Nutzen, den es gewähren konnte, lehren. Was Wunder, daß man es verehrte, daß man ihm etwa im Winter trockenes Futter verabfolgte, daß man es an seine Nähe zu gewöhnen suchte? Die naive Vorliebe für Tiere, das Bewußtsein, einen Freundschaftsbund geschlossen zu haben, mögen den primitiven Menschen gleichfalls mächtig bewegt haben. Das Gefühl der Verehrung und des Dankes war von jeher die Grundstimmung

in dem Umgang des Naturmenschen mit seinen Haustieren. Alle Vorrechte, die der Mensch über das Tier erwarb, wurden deshalb als Sünde empfunden, und in den Religionsgebräuchen entweder gemieden, oder auf naive Art wieder gut gemacht. Man ritt zwar das Pferd, aber die Tempelrosse durften nicht die Last eines Menschen fühlen; man spannte es vor den Wagen, doch die vor das heilige Gefährt der deutschen Gottheit geschirrten Tiere sollten durch keine irdische Arbeit bedrückt werden; man schlachtete es sogar, jedoch im alten Deutschland sicherlich nur zu Opferzwecken[1]), und bat es überdies um Entschuldigung, während man es tötete; man zerlegte den geschlachteten Körper, aber bat die Gottheit, ihn in der Himmelswelt wieder ganz werden zu lassen. Man mag nicht immer für die Wartung des Pferdes gesorgt haben, aber der erste Gang um die Mitternachtstunde der Weihnacht führte zum Stalle, um das Tier noch einmal vor Beginn der Sonnwendzeit zu füttern; man ignorierte vielleicht manches stumme Bedürfnis des Rosses, aber man schrieb ihm um die Zeit der Zwölften die menschliche Sprache zu. Das indische Ritual stellt auch hier die älteste erreichbare Periode menschlicher Geistesgeschichte dar. Die Kuh, deren Milch man beim Agnihotra-Opfer anwendet, wird ängstlich beobachtet. Sollte sie brüllen, so wäre dies ein ungünstiges Omen, das eine Sühnezeremonie verlangt. Analogien finden sich bei allen Haustieren in zahllosen Gebräuchen. Das Pferd, die Kuh, wird nicht zum Gott (Fetisch) erhoben, sondern sie bleibt das, was sie ist: das verehrungswürdige Tier, dem der Mensch mit Kindesliebe entgegentreten muß[2]).

Die Haustierwerdung als solche zu ermöglichen, war aber

1) Nur so ist das den Christen eingeschärfte Verbot des Pferdefleisch-Essens zu verstehen.

2) Nach diesen Ausführungen ist Keller 25 zu berichtigen: „Der oben [s. oben S. XVIII] geschilderte Weg zum Haustier ist wohl der normale, aber nicht der Einzige. Es läßt sich vielmehr nachweisen, daß unter Umständen auch religiöse Vorstellungen und Kultusmomente den Weg zum Haustiere bahnten oder wenigstens eine Rassenbildung begünstigt haben." Dann führt Keller das Beispiel von der Katze an, die zunächst Gegenstand des Kultus und Liebling der Frauen war, allmählich erst zum Mäusefangen abgerichtet wurde. — Unsere Ausführungen beweisen also vielmehr, daß ein prinzipieller Unterschied zwischen der Zähmungsgeschichte dieses oder jenes Tieres nicht besteht.

nur den entgegenarbeitenden Kräften beider Parteien, des Menschen und des Tieres, gegeben. Zur Haustierwerdung gehören (s. Keller 29) von Seiten des letzteren psychologische Vorbedingungen, nämlich eine mittlere Intelligenz, die nicht so klein sein darf, daß das Tier nicht erziehungsfähig ist, und nicht so groß, daß es sich von dem Menschen emanzipieren kann. „Der mittlere Grad von Intelligenz ist eine der Hauptursachen, warum gerade die Huftiere die brauchbarsten Arten geliefert haben" (a. a. O.). „Sodann ist eine ganz bestimmte Qualität der psychischen Eigenschaften erforderlich. Bereits Cuvier hat darauf hingewiesen, daß der Mensch sein tierisches Inventar denjenigen Arten entnahm, welche heerdenweise lebten, und Darwin erklärt diese Thatsache vollkommen richtig, wenn er bemerkt, daß nur ein soziales Tier unterjocht werden kann, weil es den Menschen als das Haupt der Herde annimmt. In unsere moderne, psychologische Ausdrucksweise übersetzt, heißt das nichts anderes, als daß ein soziales Tier schon im Freien der suggestiven Einwirkung im hohen Grade zugänglich sein muß, wenn der Mensch mit seinen Suggestionsmitteln bei ihm etwas erreichen will. Tierische Einsiedler, die durch Konträrsuggestion antworten, sind daher für den Hausstand unbrauchbar (a. a. O.). Wir sehen also, daß die mittelmäßige Intelligenz und der kolossal entwickelte Heerdentrieb des Pferdes seine Domestikation erst ermöglicht haben.

In der Zeit, da jenes Tier zuerst in das Licht der Geschichte trat, war es noch nicht Haustier im idealen Sinne. Nur die Nomadenvölker der weiten Steppen des Kaspischen und Schwarzen Meeres, die „Stutenmelker", scheinen es sich völlig unterworfen zu haben. Sie kleideten sich in des Tieres Fell, lebten von den Produkten seines Körpers und ließen sich von ihm über die weiten Grasflächen ihrer Heimat tragen. Andere Stämme beschränkten sich, es vor den Wagen zu spannen; als Lasttier blieb der Esel in seinem Recht. Ja selbst der Wagen wurde im allgemeinen von dem sanfteren und geduldigeren Rinde gezogen; nur das Kriegsgefährt trug, mit Schlachtrossen bespannt, den Kämpfenden dem Feinde entgegen. Daß es bei den Versuchen, auf dem zerbrechlichen Holzwagen sich in schnellstem Tempo von dem schlecht geschulten Pferde,

wohl gar einem Hengste, davon reißen zu lassen, sehr häufig zu Unglücksfällen gekommen ist, lehrt das gesamte Altertum. Erst eine lange Zähmungsperiode und eine geschickte Rassenzucht machte aus dem Pferde den unentbehrlichen Genossen bei der menschlichen Arbeit, als der es jetzt im modernen Leben uns entgegentritt. — Den Verbreitungskreis des Rosses zu kennzeichnen, wollen wir, angesichts der bekannten Arbeit von Hehn und unserer unten gegebenen Aufstellungen, nicht unternehmen. Nur wenige Einzelthatsachen seien noch hervorgehoben.

Wie die neue Welt das Pferd nicht kannte, so war es auch dem gesamten alten Afrika fremd. Im ältesten Ägypten war es wohl nicht vorhanden, wenigstens nicht vor der Zeit der Hyksos-Einfälle. Es wurde zuerst unter Amenhotep I. abgebildet und erscheint unter den von Burnaburiaš nach Ägypten gesandten Geschenken. In den Denkmälern Assyriens tritt das Pferd sehr häufig auf, und die auf sein Äußeres (seine Mähne, Schwanz und Geschirr) verwandte Sorge beweisen, wieviel man auf es Wert legte. Das benachbarte Volk der Babylonier (die das Tier schon vor 2000 v. Chr. kannten, s. Keilinschriftliche Bibliothek B. 6, S. 170) erhielt seine Pferde wahrscheinlich über Elam, wo sie abermals von Central-Asien eingeführt waren, dessen Ebenen und Steppen einer der ältesten Heimatsplätze der ganzen Art zu sein scheinen. Die Amarnatafeln beweisen, daß es in Palästina bekannt war (s. Encyclopaedia biblica unter horse, vgl. auch Z. f. Pferdekunde und Pferdezucht, Jahrg. 1900, S. 125), die Berichte Strabo's umgekehrt, daß es im alten Arabien unbekannt war. Schon der alte Michaelis erkannte vor mehr als vier Menschenaltern, daß die Wanderungen des Pferdes als wichtigen Kulturfaktors sich in dem alten Testament reflektierten. Bereits zu Moses Zeiten waren die Pferde im alten Ägypten sehr häufig. 2. Mos. 9,3 wird dem Könige von Ägypten ein Viehsterben angedroht, daß über Pferde, Esel, Kameele, Rindvieh und Schafe kommen solle. 2. Mos. 14,6; 7; 9 wird Reiterei, sowie die Anzahl von 600 Kriegswagen der Ägypter erwähnt. Zu Josephs Zeiten bestand das bewegliche Vermögen derselben in Pferden, Schafen, Rindern und Eseln; Leichen werden durch Wagen geholt, Fürsten durch Wagen nach Hause

gebracht u. s. w. Dagegen ist das Pferd auf hebräischem Boden jünger. Abgesehen von einigen zweifelhaften Stellen erscheint es erst in der Zeit Salomon's (1. Kön. 4,26 = 5,6), der es in großen Mengen einführte, sodaß es in den folgenden Jahren nicht selten war, wenn es sich um Kriege von Juda und Israel handelte (Encycl. bibl. a. a. O.). Moses beschreibt uns mehrmals die in Herden bestehenden Reichtümer der Patriarchen; aber da sind nirgends Pferde, sondern immer Rindvieh, Schafe, Ziegen, Kameele, Esel (Michaelis 265). Wenn Moses' Knechte, die eine Frau für Abrahams Sohn aus Mesopotamien holen sollen, die ganzen Reichtümer Abrahams beschreiben sollen, so bestehen sie in Herden von Schafen, Ziegen und Rindvieh, Silber, Gold, Knechten, Mägden, Kameelen und Eseln. Eben diesem Abraham macht ein Philisterkönig Geschenke von Schafen, Ziegen, Rindern, Knechten, Mägden; aber Pferde sind nicht darunter. Der König von Ägypten schenkt dem Abraham keine Pferde, obgleich dieselben schon zu Jakobs Zeiten dort gewöhnlich waren, sondern Schafe, Ziegen, Rinder, Esel, Knechte, Mägde, Eselinnen, Kameele. Isaaks Reichtum umfaßt nur Schafe, Ziegen und Rindvieh. Die Heerden, die Jakob aus Mesopotamien mitbringt, bestehen in Schafen, Ziegen, Kameelen, Rindvieh, Eseln. Auch Hiobs Reichtümer begreifen keine Pferde in sich. Mit den erbeuteten Rossen wußte man nichts besseres anzufangen, als daß man sie verstümmelte, indem man ihre Sprungsehnen zerhieb. Dies geschah unter Josua und David (vergl. Josua 11, 6 und 2. Samuelis 8, 4). Die völlige Beherrschung des Rosses lehren erst späte Bibelstellen, wie Psalm 32, 9: „Seid nicht unvernünftig wie Pferde und Maulesel, denen man, da sie noch jung sind, Zaum und Kappzaum umlegen muß". Als eines der Stammländer des Rosses erwähnt die Bibel Armenien. Von dort sind sie wohl häufig nach Mesopotamien gekommen (Michaelis 330). Auch die Tyrier kauften unter Nebukadnezar ihre Pferde aus Armenien, und verschiedene Andeutungen weisen diese Gegend als alte Heimat des Pferdes auf.

Die im Vorstehenden teilweise schon berichtigt wiedergegebenen Auseinandersetzungen des alten Gelehrten können der heutigen Bibelkritik natürlich nicht mehr ohne weiteres Stand halten.

Wie verschiedenartig auch die Innigkeit sein mag, mit der das Pferd in das Kulturleben der verschiedenen Völker und Stämme verwachsen ist, immer wiederholt sich, unumstößlichen Entwickelungsgesetzen gemäß, die freudige Anerkennung des Rosses als wichtigen Kulturträgers, als des Inbegriffs einer geistigen und körperlichen Energie, die weit über das Maß menschlicher Leistungsfähigkeit hinausgeht. Als Allah die Stute erschaffen, sagte er nach arabischer Tradition: „Ich habe dich erschaffen ohne Gleichen; die Güter der Welt werden zwischen deinen Augen ruhen, du wirst meine Feinde vernichten. Ich will dich glücklich machen und bevorzugt vor allen Tieren; denn stets wird Liebe zu dir im Herzen deines Herrn ruhen. Gut für den Angriff wie für den Rückzug wirst du fliegen ohne Flügel und ich will auf deinen Rücken nur Menschen setzen, die mich erkennen, an mich ihre Gebete richten, mir danken, Menschen, die mich anbeten (Daumas, Pferde der Sahara, übersetzt von Graefe, 2. Aufl., Berlin 1858, S. 12f.)". „Als Gott die Stute schaffen wollte, so erzählen die Ulāmas, sprach er zum Winde: ich werde aus dir ein Wesen erzeugen, das meine Anbeter tragen soll, das geliebt werden wird von allen meinen Sklaven, und das die Verzweiflung derer sein wird, die meine Gesetze nicht befolgen" (a. a. O.). In gleichem Sinne sprechen sich die arabischen Geographen Qazwînî und Demîrî aus. Das Lob des Pferdes ist überall verbreitet, wo es existiert oder existierte. Eine völlig unbedingte Wertschätzung hat es namentlich aber in den germanischen Ländern gefunden, und aufs engste ist es dort mit dem ganzen Kultur- und Religionsleben aller Völker verbunden. „Das edelste Haustier der Germanen und der ihnen verwandten Stämme war das Roß. Wie es die Beherrschung der endlosen Steppen, auf denen sich vor Beginn der Aera der Ansässigkeit die Nomadenhorden tummelten, erst möglich machte, wie sein Fleisch als wichtigstes Nahrungsmittel galt, so setzte man sein Ebenbild an den Himmel als Sonne und ließ es als Sturmwind über die Erde reiten. Der Ocean, welcher erst später mit diesen Stämmen belebt wurde, mußte die Schiffe der neuen Seefahrer als Rosse-Schar tragen. Selbst der Tod, der so plötzlich den Menschen dahinrafft, schien ihn als Pferd in unbekannte Fernen zu entrücken. Wie allen Haus-

tieren, so war auch dem Rosse die Gabe der Prophetie eigen; ja seine heilige Nähe wirkte entsühnend und Heilung bringend". (S. meinen Aufsatz „Die volkstümliche Bedeutung der weißen Farbe", Z. f. Ethnologie, Jahrg. 1901, S. 62). Verknüpfen wir die beiden äußersten Enden der indogermanischen Völkergruppe, wenden wir uns von der Betrachtung der deutschen Religionsauffassung zum indischen Ritus, so finden wir dort die bis zur selbständigen Vergöttlichung des Pferdes gesteigerte Verehrung desselben ungeschwächt wieder. Das vedische Ritual des Açvamedha oder Roßopfers ist völlig volkstümlicher Art; die in ihm angerufenen Gottheiten haben in dem brahmanischen Pantheon keine oder doch nur eine ganz geringe Stelle eingenommen. Man wußte mit den alten Volksgöttern in brahmanisch-theologischen Kreisen offenbar nichts rechtes anzufangen (S. hierzu noch A. Hillebrandt, vedische Mythologie, B. 3 S. 10). Das Lob des Pferdes, dessen Opferung also nur widerwillig als Konzession an alte Volkssitten gestattet wurde, findet sich gleichwohl im Veda gar häufig vor. „Das Roß ist die Elite unter den Tieren" (Taittirīyasamhita 5, 4, 12, 1). „Es übertrifft alle Haustiere, es erreicht den Record der Schönheit unter ihnen" (Çatapathabrāhmaṇa 13, 1, 6, 1). Es gilt als das kräftigste, lebendigste, schnellste und edelste unter den Haustieren (nach ibid. 13, 1, 2, 5—8). Des Rosses Körperteile zu untersuchen, die in seinen Gliedern empirisch beobachteten oder mystisch vorhanden geglaubten Kräfte zu studieren, gab der Açvamedha willkommene Gelegenheit. Der das Opfertier zerteilende Priester war zugleich der erste Anatom. Neben manchen Absurditäten förderte ein solches Studium gewiß auch brauchbare Resultate zu Tage. So behaupten z. B. die Vedatexte wiederholt, dem Rosse fehle die vapā, das Netz[1]), omentum (Çat. Br. 13, 5, 2, 20). Gerade dieser Teil aber gilt als der edelste des ganzen Körpers[2]). Woher entspringt diese

1) Nicht Netzhaut, wie das Petersb. Wörterb. unter vapā angiebt, was zu Verwechselungen mit der retina-Netzhaut des Auges Veranlassung geben könnte.

2) agram vā etat paçūnām yad vapā Taitt. Samh. 6, 3, 9. 8, nach Petersb. Wörterb. unter vapā. Höchst erstaunlich ist es, bei den Bassutos eine genaue Analogie hierzu zu finden. Dieselben nehmen näm-

merkwürdige alte Auffassung? Wir glauben sie zu verstehen, wenn wir aus dem Munde eines modernen Tierphysiologen hören (s. A. Schwarz, das Pferd, sein Bau und seine inneren Organe Fürth 1894 S. 39): „Die linke Magenöffnung [des Pferdekörpers], in der die Schlundöffnung hineinkommt, ist mit einer weißen Schleimhaut bedeckt. Scharf abstechend von dieser grenzt ohne jeden Übergang die rotbraune Schleimhaut der rechten Magenhälfte an, und dieser Kontrast ist so auffallend, daß jeder, der das erste Mal der Öffnung eines Pferdeleibes beiwohnt, unwillkürlich versucht wird, zu glauben, es fehle durch irgend einen Krankheitsprozeß auf der einen Hälfte die Schleimhaut." — Zu den am meisten bewunderten Eigentümlichkeiten des Pferdes gehört sein Ortssinn. Wer sich im Walde, auf der Steppe bei einem Spazierritt verirrt hat, braucht meist nur dem Pferde die Zügel frei auf den Hals zu legen, um von dem witternden Tiere mit Sicherheit der Heimat zugetragen zu werden.[1]) Am erstaunlichsten aber wirkt diese Gabe auf den nächtlich Reitenden oder Fahrenden. Wer die verantwortungsvolle Aufgabe hat, einen Wagen auf unsicherem Wege zur Nachtzeit dem Ziele zuzuführen, thut am besten, dem Pferde den freien Lauf zu lassen. Alle jene bekannten Unglücksfälle, die Wagen und Insassen so oft erleiden, treffen beide fast immer nur dann, wenn der Kutscher sich die Lenkung des Gefährts zumutet, anstatt dem unbeirrten Instinkte seiner Tiere sich anzuvertrauen. Ich habe es oft beobachtet, daß die Wagenpferde der Bewohner der Kurischen Nehrung selbst in sternloser Herbstnacht, wenn sich der lose Sand der Wüste kaum als mattbraune Linie aus dem tiefen Dunkel heraushebt, in sicherem Lauf nicht nur den gewohnten Pfad innehalten, sondern sogar das Gefährt in den gewohnten Gleisen, die dem menschlichen Auge bis zur Zeit der vollen Tageshelle verborgen bleiben, nach Hause ziehen. Wie schön drückt diese Beobachtung der im 16. Jahrhundert unserer

---

lich, wenn sie ein Opfer bringen, das die Eingeweide umhüllende Netz des eben geschlachteten Opfertieres, das als der heiligste Teil betrachtet wird, heraus und legen es um den Körper eines von schwerer Krankheit Befallenen, um diesen zu heilen. Smith, Religion der Semiten, 294.

1) Schönfeld machte in den amerikanischen Pampas die gleiche Beobachtung; s. Sch., das Pferd im Dienste des Isländers zur Sagazeit 61.

Zeitrechnung lebende Chinese Li-chi-shun aus, wenn er meint, das Pferd habe „Nachtaugen". Für solche hält er nämlich die Hornwarzen der Vorderfüße (s. Z. f. Pferdekunde u. Pferdezucht, Jahrg. 1900, S. 60). Die Bewunderung der genannten Fähigkeit muß im ganzen iranischen Altertum geherrscht haben.[1]) Sie ist streng von dem auf anderer psychologischer Basis liegenden Glauben zu sondern, daß des Rosses Augen gewissermaßen Vergrößerungsgläser seien, weshalb auch der durch das Skelett eines Pferdeschädels Schauende alle Gegenstände stark vergrößert sehe.

Auf das Ohr des lebenden Pferdes hat sich die Aufmerksamkeit des naiven Menschen von jeher gerichtet. Der ganze Geist, das Seelenleben des Rosses findet in dem Spiel seines Ohres ein treffliches Abbild. Die Reaktion seines Gehör- und Gesichtssinnes ist so außerordentlich fein, daß der von der Natur ja ungleich schlechter bedachte Mensch nothwendig der Ansicht huldigen mußte, das plötzlich stutzende Roß nehme geheimnisvolle Dinge wahr. Deshalb hat sich um diesen Teil des tierischen Körpers eine ganze Schar mysteriöser Vorstellungen gruppiert. Das Ohr des Pferdes gilt als mit Zauberkraft ausgestattet (Gubernatis, Thiermythen 230 Anm. 1). Das Schauen durch die Ohren des Rosses macht nach deutscher Volksvorstellung geistersichtig (Grimm, Deutsche Mythologie[4] 2, 784). Ein Wünscheltuch wird aus dem Ohr einer Stute gezogen. Wenn es ausgebreitet ist, so stellt es alle gewünschten Speisen von selbst auf (ibid. 726). Als Korrelat dazu findet sich die mysteriöse Sitte, dem Rosse einen Wunsch in die Ohren zu flüstern, der alsdann sicherlich in Erfüllung geht. Bereits das nordische Altertum kennt die entsprechenden Vorstellungen. Auf Arwakr's Ohr stehen Kraft verleihende Runen (vergl. M. Jähns, Roß und Reiter, I, 252 Anm. 1). Unter Umständen wird das Spiel der Ohren des ja als geistersichtig gefürchteten Tieres als Prophezeihung nahen Todes gedeutet. In solchen Fällen ist namentlich die Richtung wichtig, in der es sein Ohr spitzt (ibid. 271). Umgekehrt herrscht in Oldenburg der Glaube, daß, wenn Pferde bei Annäherung eines Wagens mit dem Ohr klappen,

1) S. unten S. 14 und Geiger, Ostiranische Kultur S. 353.

der Wagen bald ein Hochzeitswagen werden wird. Hier ahnt das freudig erregte Tier also den frohesten Tag des menschlichen Lebens voraus.

Wir sahen, daß mit dem leiblichen Erwerb des Pferdes eine seelische Aneignung gleichen Schritt hielt. Nicht um es seiner brutalen Gewalt zu unterwerfen, machte sich der Mann das Roß zu eigen, sondern um es als treuen, verständnisvollen Freund an seinen Freuden, Leiden und Arbeiten teilnehmen zu lassen. Die Domestikation des Rosses ist der Prozeß einer psycho-physischen Wechselwirkung zu Gunsten der Vervollkommnung und des Nutzens beider Parteien. Eine einseitig gehandhabte Gewaltherrschaft der einen Partei über die andere muß zu deren verständnisloser Schädigung und somit zur Herabsetzung des ideellen Wertes des ganzen Bündnisses führen. Sicherlich wird es noch heute keinen besseren Gradmesser für die moralische Qualifikation, für die naive Gesundheit des Empfindungslebens eines Menschen geben als sein Verhalten zu den Tieren, die seiner Umgebung angehören, denen er seine wirtschaftliche Existenz verdankt. Jede Gleichgiltigkeit ist das Symptom einer bedauernswerten Gefühlsverarmung. Jede rohe Mißhandlung unverzeihlich und macht den Thäter zu einem nichtswürdigen Individuum.

So wenig wir einem süßlichen Mitleid, einem sentimentalen Gemeinschaftsleben das Wort reden wollen — sind doch derartige Gefühlsauswüchse nichts anderes als Produkte geistiger Erschlaffung und luxuriösen Müßiggangs — so wahr wird ein liebevolles Verständnis für beide Teile segensreich bleiben. Auch dies zu lehren, mag die folgende Untersuchung uns nebenbei behilflich sein.

Litteraturverzeichnis.

(Die Ausgaben der griech. und lat. Autoren sind in dieses Verzeichnis nicht aufgenommen, da sie, wenn möglich, nach Kapitel und Verszahl zitiert sind, im übrigen aber durch W. Engelmann, Bibliotheca scriptorum classicorum 8. Aufl. 2 Bde. Leipzig 1880—82, leicht ermittelt werden können.)

A.

M. Abeghian, Der armenische Volksglaube, Dissert., Jena 1898.

Açvalāyanaçrautasūtra, ed. by Rāmanārāyana Vidyāratna, Calcutta 1874.

Adamus Bremensis, gesta Hamaburgensis ecclesiae pontificum ex recensione Lappenbergensi. Hannover 1846.

Aitareyabrāhmaṇa, Ausgabe der Bibliotheca Indica. Calcutta 1895.

Am Urdhs-Brunnen. Organ f. d. Verbreitung volkst.-wissensch. Kunde. Red. v. F. Höft. 1881 ff.

Am Urquell, Monatsschrift für Volkskunde. Herausg. v. F. S. Krauß. 1890—95; neue Folge u. d. Titel: „Der Urquell", Leiden 1897—98.

R. Andree, Braunschweiger Volkskunde, Braunschweig, 2. A. 1901; zitiert ist die 1. Aufl. 1896.

R. Andree, Ethnographische Parallelen und Vergleiche, Stuttgart 1878.

Antiquary, Indian, the; A journal for oriental research, ed. by J. Burgess, Bombey 1872 ff.

Āpastambaçrautasūtra, The, with the commentary of Rudradatta ed. by R. Garbe, (Bibliotheca Indica). Calcutta 1882 ff.

Archiv für Religionswissenschaft, herausg. von Th. Achelis, Freiburg 1898 ff.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literatur, begr. von L. Herrig, Elberfeld, hrsg. v. Ad. Tobler u. J. Zupitza 1846 ff.

Archives de Parasitologie, Paris 1898 ff.

Asiatic researches ob the societas institution in Bengal etc London 1806 ff.

Atharvaveda hrsg. v. R. Roth und W. D. Whitney, Berlin 1856.

B.

F. Baader und L. Moris, Die Sagen der Pfalz, Stuttgart 1842.

F. Baader, Sagen des Neckarthals, der Bergstraße und des Odenwalds, Mannheim 1843.

K. Bartsch, Sagen, Märchen und Gebräuche aus Mecklenburg, 2 Bde., Wien 1879—80.

A. Bastian, Der Mensch in der Geschichte, 3 Bde., Leipzig 1860.

L. Bechstein, Mythe, Sage, Märe und Fabel im Leben und Bewußtsein des deutschen Volkes, 3 Teile. 1854—55.

Bibliotheca rerum Germanicarum, ed. P. Jaffé, Berlin 1864 ff.

O. v. Böhtlingk, s. u. Festgruß.

Brehm's Tierleben, 3. Aufl., 10 Bände, Leipzig 1891—93.

E. Buchholz, Die homerischen Realien, 3 Bde, Leipzig 1871—85.

J. L. Burckhardt, Bemerkungen über die Beduinen und die Wahaby, Weimar 1831.

Burnouf, Commentaire sur le Yaçna . . . Tome I. 2 vol. Paris 1833.

C.

Çaṅkhāyanaçrautasūtra, ed. by Alfr. Hillebrandt Calcutta 1888—99.
E. Carnoy, Traditions populaires de Constantinople et de ses environs, Paris 1892.
Çatapathabrāhmaṇa, s. Yajurveda, The white.
P. Cauer, Delectus inscriptionum Graecarum propter dialectum memorabilium, Leipzig 1877.
Cheyne, Bibellexikon, s. Encyclopaedia Biblica.
H. Th. Colebrooke, Abhandlung über die heiligen Schriften der Inder. A. d. Engl. v. L. Poley, Leipzig 1847.
C. u. Th. Colshorn, Märchen und Sagen, Hannover 1854.
W. A. Craigie, Scandinavian Folk-lore, London 1896.
W. Crooke, The popular religion and folk-lore of northern India, a new edition, 2 vols. Westminster 1896.

D.

Daumas, Die Pferde der Sahara, übers. v. C. Graefe, 2. Aufl., 2 Bde. Berlin 1858.
Chr. Dehn. — Mecklenburgische Volksbibliothek hrsg. von Chr. D. Jahrg. I—III in 15 Heften, Schwerin 1844—46.
Ch. Doughty, travels in the Arabia deserta, 2 vols., Cambridge 1888.
J. A. Dubois. Exposé de quelques-uns des principaux articles de la Théogonie des Brahmes, contenant la description détaillée du grand sacrifice du cheval, appelé Asua-Méda, Paris 1825.

E.

Encyclopaedia Biblica ed. by T. K. Cheyne and J. S Black, London 1899 ff. (zuweilen auch zitiert als Cheyne, Bibellexikon).
Encyclopädie, Allgemeine, der Wissenschaften und Künste, hrsg. von J. S. Ersch und J. G. Gruber, Leipzig 1818 ff.
Ersch und Gruber, Allgem. Encyclopädie s. u. Encyclopädie, Allgemeine.

F.

Festgruß an O. v Böhtlingk z. Doktor-Jubiläum. 3. Febr. 1888 von s. Freunden, Stuttgart 1888
A. Fick, Die griechischen Personennamen, nach ihrer Bildung erklärt. 2. Aufl. bearb. v. Fr. Bechtel und A. Fick, Göttingen 1894.
Firdôsi, le livre des rois, traduit et commenté par J. Mohl. Tome 1—7, Paris 1876—8.
Derselbe, Königsbuch, übers. von Friedr. Rückert, hrsg. v. E. A. Bayer, Berlin 1890—95
J. G. Frazer. Totemism, London 1887.
L. Freitag, Das Pferd im Altertum. Festschrift z. 50jähr. Jubiläum des Friedrich-Realgymnasiums zu Berlin, Berlin 1900.
J. Frey, Tod, Seelenglaube und Seelenkult im alten Israel, Leipzig 1898.
G. Freytag, Bilder aus der deutschen Vergangenheit, 5 Bde, Leipzig.
A. Furtwängler, Der Satyr aus Pergamon, Berlin 1880.
W. Furtwängler, Die Idee des Todes in den Mythen und Kunstdenkmälern der Griechen, Freiburg 1855.
A. Furtwängler, Die Sammlung Sabouroff. 2 Bde., Berlin 1883—85.

G.

W. Geiger, Ostiranische Kultur im Altertum, Erlangen 1882.
Globus, herausg. von Carl Andree, Braunschweig 1862 ff.
Walther Gloth, Das Spiel von den sieben Farben, Königsberg 1902. (Teut. I.)

W. Gregor, notes on the folk-lore of the Northeast of Scotland, London 1881.
Brüder Grimm, Kinder und Hausmärchen. 12 Bde., Berlin 1812—14 u. ö.
W. Grimm, Die deutsche Heldensage, Göttingen 1829.
J. u. W. Grimm, Deutsche Sagen, 2 Bde, Berlin 1816—18.
J. Grimm, Deutsche Mythologie, 4. Ausg. v. E. H. Meyer, 3 Bde., Berlin 1875—78.
Derselbe, Geschichte der deutschen Sprache. 2 Bde. Leipzig 1848; 4 Ausg. 80.
Derselbe, Deutsche Grammatik, 4 Bde., Göttingen 1819—37. (Neuer vermehrter Abdruck 4 Bde., Gütersloh 1898)
Derselbe, Deutsche Rechtsaltertümer, 4. Ausg. v. A. Heusler u. R. Hübner, 2 Bde., Leipzig 1899.
Derselbe, Über das Verbrennen der Leichen, Berlin 1850.
J. V. Grohmann, Apollo Smintheus und die Bedeutung der Mäuse in der Mythologie der Indogermanen, Prag 1862.
Derselbe, Aberglauben und Gebräuche aus Böhmen und Mähren, in den „Beiträgen zur Geschichte Böhmens", Abth. II, Bd. 2, Prag 1864.
Grundriß der germanischen Philologie, herausg. v. H. Paul, 2. Aufl, Straßburg 1901 ff.
Grundriß der indo-arischen Philologie und Altertumskunde, hrsg. von G. Bühler, fortgesetzt von F. Kielhorn, Straßburg 1896 ff.
A. Gubernatis, Die Tiere in der indogerman. Mythologie. Aus d. Englischen von M. Hartmann, Leipzig 1874.

H.

A Haas, Rügensche Sagen und Märchen, Greifswald 1891.
E. Hahn, Die Haustiere und ihre Beziehungen zur Wirtschaft des Menschen, Leipzig 1896.
Haimonskinder, Die, in deutscher Übersetzung des 16. Jahrh.'s hrsg. v. A. Bachmann; Bibliothek des Stuttg. Litt. Vereins Nr. 206, Tübingen 1895.
J. J. Hanusch, Die Wissenschaft des slavischen Mythus, Lemberg 1842
H. Harrys, Volkssagen, Märchen und Legenden Niedersachsens, Neue Ausg. Celle 1862.
O. Hartung, Die deutschen Altertümer des Nibelungenliedes und der Kudrun. Cöthen 1894.
V. Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Übergang aus Asien nach Griechenland und Italien, 6. Aufl., herausgeg. v. O. Schrader, Berlin 1894. Eine 7. Aufl. erschien 1902.
W. Helbig, Das homerische Epos, aus den Denkmälern erläutert, Leipzig 1884.
O. Henne am Rhyn, Die deutsche Volkssage im Verhältnis zu den Mythen aller Zeiten und Völker, 2. Aufl., Wien 1879.
A. Hillebrandt, Ritualliteratur, Ved. Opfer und Zauber. (Grundriß d. indo-arischen Philologie III. 2.), Straßburg 1897. S. a. Festgruß.
M. Höfler, Deutsches Krankheits-Namenbuch, München 1899.
H. J. Holtzmann, Kommentar z. Offenbarung Johannes, 2. Aufl. Freiburg 1893. (Kurzer Handkommentar z. N. Test. IV.)
L. Hopf, Tierorakel und Orakeltiere in alter und neuer Zeit, Stuttgart 1888.
P. Horn, Geschichte der persischen Literatur (Literaturen des Ostens in Einzeldarstellungen VI. Bd.), Leipzig 1901.
M. v. Hutten-Czapski, Die Geschichte des Pferdes, deutsch v. L. Koenigk, 2. Aufl., Berlin 1891.

J.

G. Jacob, Das Schattentheater in s. Wanderung vom Morgenland zum Abendland, Berlin 1901.

Derselbe, Altarabisches Beduinenleben, 2. Ausgabe. (Studien in arabischen Dichtern III.) Berlin 1897.
A. Jahn, Die deutschen Opfergebräuche bei Ackerbau und Viehzucht. (Germanist. Abhandlungen, hrsg. v. K. Weinhold III.) Breslau 1884.
M. Jähns, Roß und Reiter in Leben und Sprache, Glauben und Geschichte der Deutschen, 2 Bde., Leipzig 1872.
Journal of the American Oriental Society, New-York and London 1851—1902.

K.

Katanoff, Türkische Bestattungsgebräuche. (Keleti Szemle, I. Bd.) Budapest 1901.
Kathāsaritsāgara, or the Ocean of the streams of story, transl. by C. H. Tawney, 2 vols. Calcutta 1880—84.
Kātyayanaçrautasutra, s. Yajurveda, the white.
Keleti Szemle, Revue Orientale pour les études ouralo-altaïques, hrsg. von Kúnos und Munkácsi, Budapest 1900 ff.
O. Kern, Über die Anfänge der hellenischen Religion, Berlin 1902.
A. Kitze, Das Roß in den altfranzösischen Artus- und Abenteuerromanen, Marburg 1888.
G. Klemm, Allgem. Kulturgeschichte der Menschheit, 10 Bde., Leipzig 1843—52.
R. Kobert, Historische Studien, s. u. Studien, historische.
W. Kolbe, Hessische Volkssitten und Gebräuche im Lichte d. heidnischen Vorzeit, Marburg 1886.
F. S. Krauß, Bauopfer bei den Südslaven. 1888.
G. Krek, Einleitung in d. slavische Literaturgeschichte und Darstellung ihrer älteren Perioden, Teil I, Graz 1874.
A. Kuhn, Märkische Sagen und Märchen, Berlin 1843.
Derselbe und W. Schwartz, norddeutsche Sagen, Märchen und Gebräuche, Leipzig 1848.
Derselbe, Sagen, Gebräuche und Märchen aus Westfalen, Leipzig 1859.

L.

L. Laistner, Nebelsagen, Stuttgart 1879.
Derselbe, Das Rätsel der Sphinx. 2 Bde. Berlin 1889.
E. v. Lasaulx, Die Sühnopfer der Griechen und Römer (Studien des klassischen Altertums), Regensburg 1854.
E. Lassen, Indische Altertumskunde, 4 Bde., Leipzig 1844—62; von Bd. I u. II die 2. Aufl., Leipzig 1867—73.
Lātyayanaçrautasutra, Calcutta 1872.
R. M. Lawrence, the magic of the horse-shoe, Boston and New-York 1898.
E. Lehmann, Zarathustra, en bog om Persenes gamle tro. Kjobenhavn 1899.
E. Lemke, Volkstümliches in Ostpreußen, 3 Teile, Allenstein 1884—99.
K. v. Leoprechting, Aus dem Lechrain, München 1855.
F. Liebrecht, Zur Volkskunde, Heilbronn 1879.
J. Lippert, Christentum, Volksglaube und Volksbrauch, Berlin 1882.
D. Livingstone, Missionsreisen und Forschungen in Süd-Afrika. Aus dem Englischen von Lotze, 2 Bde., Leipzig 1858.
K. Löffler, Geschichte des Pferdes, 2 Teile, Berlin 1863.
J. Lubbock, Die Entstehung der Civilisation, deutsch von A. Passow, Jena 1875.
A. Ludwig, Rgveda, s. u. Rigveda.
K. Lynker, Deutsche Sagen und Sitten in hessischen Gauen, Cassel 1854.

M.

Mahābhārata, The, an epic poem, written by the celebrated Vyāsa-Rishi, 4 vols. Calcutta 1834—9.
Manu, transl. by G. Bühler, Oxford 1886.

W. Mannhardt, Wald- und Feldkulte, Teil I: Der Baumkultus der Germanen und ihrer Nachbarstämme, Berlin 1875. Teil II: Antike Wald- und Feldkulte aus nordeuropäischer Überlieferung erläutert, Berlin 1877.
Derselbe, Die Kornbämonen, Berlin 1868.
W. E. Marshall, travels of a Phrenologist among the Todas, London 1873.
Martinslieder von K. Simrock (Pseud: Anserinum Gänserich), Bonn 1848.
K. Maurer, Isländische Volkssagen der Gegenwart, Leipzig 1860.
R. Meiborg, Das Bauernhaus im Herzogtum Schleswig und das Leben des schleswigischen Bauernstandes im 16., 17. und 18. Jahrh., deutsch von R. Haupt, Schleswig 1896.
E. Meier, Deutsche Volksmärchen aus Schwaben, 3. Aufl., Stuttgart 1864.
W. Menzel, Zur deutschen Mythologie. I: Odhin, Stuttgart 1855.
C. Meyer, Der Aberglaube des Mittelalters und d. nächstfolg. Jahrhunderte, Basel 1884.
E. H. Meyer, Germanische Mythologie (Lehrbücher der germanischen Philologie I), Berlin 1891.
Derselbe, Indogermanische Mythen, 2 Bde., Berlin 1883—87.
Meyer's Konversationslexikon, 5. Aufl., 17 Bde., Leipzig 1895 ff.
J. D. Michaelis, Gründliche Erklärung des mosaischen Rechts, 6 Teile, Frankfurt 1770—75.
A. Milchhöfer, Die Anfänge der Kunst in Griechenland, Leipzig 1883.
Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Bd. 1—8 ff., Tokyo.
E. Mogk, Germanische Mythologie, 2. Aufl. (In H. Paul's Grundriß der german. Philologie.) Straßburg i. E. 1898.
Monier-Williams, s. Williams.
Montanus, Die deutschen Volksfeste, Volksbräuche u. deutscher Volksglaube, 2 Bde., Iserlohn 1854—58.
J. Muir, original Sanscrit texts, 5 vols, London 1858—70.
A. Müller, Der Islam im Morgen- und Abendland, 2 Bde., Berlin 1885—87.
Iwan von Müller, Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, 2. Aufl., München 1892 ff.
D. F. Münter, Religion der Karthager, Kopenhagen 1821 u. ö.

N.

Nalus carmen Sanscritum e Mahābhārato: edidit Latine vertit et adnotationibus illustravit Franciscus Bopp. Londini 1819.
Nalus Mahābhārati episodium. Textus Sanscritus cum interpretatione Latina et annotationibus criticis curante Francisco Bopp. Altera emendata editio. Berolini 1832.
B. Navarra, China und die Chinesen, 2 Bde., Bremen 1901.

O.

E. O'Donovan, the Merv Oasis: East of the Caspian, 2 vols, London 1882.
H. Oldenberg, Die Religion des Veda, Berlin 1894.

P.

Th. Panofka, Die griechischen Trinkhörner und ihre Verzierungen, Berlin 1851.
F. Panzer, Bayerische Sagen und Bräuche, 2 Bde., München 1848—55.
A. v. Perger, Deutsche Pflanzensagen, Stuttgart 1864.
C. W. Peter, Die Tierwelt im Lichte der Dichtung, Leipzig 1901.

C. Petersen, Die Pferdeköpfe auf deutschen Bauernhäusern, Kiel 1860.
Derselbe, Hufeisen und Roßtrappen, Kiel 1865.
G. Pfahler, Handbuch deutscher Altertümer, Frankfurt a. M. 1865. Neue verm. Ausg. 68.
F. Pfeiffer, Das Roß im Altdeutschen, Breslau 1855.
Pferd, Das, Illustrierte Z. f. sachgem. Anwend. des Gebrauchspferdes, Red. Schönbeck und Schäfer 1885—95.
C. Philipp, Beiträge zur Darstellung des persischen Lebens nach Sa'dî. Dissert., Halle 1901.
Philologus, Zeitschrift f. d. klass. Altertum, begr. v. F. W. Schneidewin und E. v. Leutsch, herausg. v. Otto Crusius, Leipzig 1846—88, Neue Folge 1889 ff
R. Pischel und K. F. Geldner, Vedische Studien, Bd 1—3, Stuttgart 1889—1901.
Ludw. Preller, Griechische Mythologie, 3. Aufl. von E. Plew. 2 Bde., Berlin 1872—75.
Presse, Deutsche hippologische, Vereinigte Zss. „Das Pferd" und „Der Pferdefreund". Red. v. R. Schönbeck und Schäfer, Berlin 1897. 12 Jahrg. 1896; 13 Jahrg. 1897.
H. Pröhle, Unterharzische Sagen, Aschersleben 1856.

R.

Rāmāyaṇa, The, of Vâlmîki with the commentary of Rāma, ed by Kâsinâth Pâṇdurang Parab Bombay 1888.
Ramayana, id est carmen epicum de Ramae rebus gestis poetae antiquissimi Valmicis opus. Textum codd. mss. collatis recensuit interpretationem Latinam et annotationes criticas adiecit Schlegel Vol. I. Pars 1. 2. Vol. II. Pars 1. 3 voll. Bonnae 1829—1839.
J. Rappold, Sagen aus Kärnten, Augsburg 1887.
Revue orientale s. Keleti Szemle.
Ṛgveda, The hymns of the Rigveda, reprinted from the editio princeps by F. Max Müller, second edition in two volumes, London 1877; s. a. Rigveda.
J. Rhys, Lectures on Welsh Philology, London 1877.
Rigveda, der, oder die heiligen Hymnen der Brâhmana. Zum ersten Male vollständig ins Deutsche übersetzt mit Kommentar und Einleitung von A. Ludwig, 6 Bde., Prag 1876—88.
C. Ritter, Die Vorhalle europäischer Völkergeschichte, Berlin 1820.
E. L. Rochholz, Naturmythen. Neue Schweizersagen, Leipzig 1862.
Derselbe, Drei Gaugöttinnen Walburg, Verena und Gertrud als deutsche Kirchenheilige, Leipzig 1870.
Derselbe, Deutscher Glaube und Brauch im Spiegel der heidnischen Vorzeit, Berlin 1867.
Derselbe, Schweizersagen aus dem Aargau, 2 Bde. Aarau 1856.
Rockenphilosophie, Die gestriegelte, Chemnitz 1718.
E. Rohde, Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen, Freiburg 1894.
H. Röhl, Imagines inscriptionum Graecarum antiquissimarum iterum comp. Berolini 1894.
E. Rolland, Faune populaire de la France, 6 vol., Paris 1876—83.
G. Roethe, Die Gedichte Reinmars von Zweter, Leipzig 1887.
W. H. Roscher, Das von Kynanthropie handelnde Fragment des Marcellus von Side (Abhandl. d. K. Sächs. Akad. d. W. Phil.-hist. Klasse, Bd. 17. H. 3.
Derselbe, Ausführl. Lexikon d. griech. u. röm. Mythologie, Leipzig 1884 ff.

S.

Sacred books of the East, The, ed. by F. Max Müller, Oxford 1879.
Sa'dî, Gulistan ed. by A. Sprenger, Calcutta 1851.
E. Samter, Familienfeste der Griechen und Römer, Berlin 1901.
Sanskritwörterbuch, herausg. von der Kaiserl. Ak. d. Wissensch., bearb. v. Otto Böhtlingk und Rudoph Roth, Petersburg 1855—75.
Saxonis Grammatici gesta Danorum, hrsg. v. A. Holder, Straßburg 1886.
G. Schambach, und W. Müller, Niedersächsische Sagen und Märchen. Göttingen 1855.
Schanamäh s. Firdôsî, Königsbuch.
Schatz, Die griechischen Götter und die menschlichen Mißgeburten, Wiesbaden 1901.
Scheube, Mitteilungen s. u. Mitteilungen.
A. Schlieben, Die Pferde des Altertums, Neuwied 1867.
O. Schmidt, Die Säugetiere in ihrem Verhältnis zur Vorwelt, Leipzig 1884.
G. F. Schömann, Griechische Altertümer, 4. Aufl. von J. H. Lipsius, Bd. I, Berlin 1897; Bd. II, Berlin 1902.
D. Schönfeld, Das Pferd im Dienste des Isländers zur Saga-Zeit. Dissert. Rostock 1900.
O. Schrader, Sprachvergleichung und Urgeschichte, 2. Aufl., Jena 1890.
W. v. Schulenburg, Wendische Volkssagen und Gebräuche a. d. Spreewald, Leipzig 1881.
H. Schurtz, Urgeschichte der Kultur, Leipzig 1900.
J. Schwab, Das altindische Tieropfer, Dissert., München 1882.
T. L. W. Schwartz, Die poet. Naturanschauungen der Griechen, Römer und Deutschen in ihren Beziehungen zur Mythologie, 2 Bde., Berlin 1864 bis 1879.
Derselbe, Der Ursprung der Mythologie, Berlin 1860.
F. v. Schwarz, Turkestan, die Wiege der indogermanischen Völker, Freiburg 1900.
A. Seidel, Anthologie aus der asiatischen Volkslitteratur, Berlin 1897.
K. Seifart, Sagen, Märchen, Schwänke und Gebräuche aus Stadt und Stift Hildesheim, 2. Aufl., Hildesheim 1889.
J. Sepp, Die Religion der alten Deutschen, München 1890.
H. v. Siebold, Ethnolog. Studien über die Aino auf der Insel Jesso. Supplem. zur Zeitschr. f. Ethnol., 13. Jahrg. 1881, Berlin 1884.
E. Simon, Geschichte des Glaubens älterer und neuerer nichtchristlicher Völker an eine Fortdauer der Seele u. s. w., Heilbronn 1803.
K. Simrock, Handbuch der deutschen Mythologie, mit Einschluß der nordischen. 6. Aufl., Bonn 1887.
Derselbe, Martinslieder, s. u. Martinslieder.
W. R. Smith, Die Religion der Semiten. Aus dem Englischen nach der 2. Aufl. von R. Stübe, Freiburg 1899.
W. R. Smith, Kinship and mariage in early Arabia, Cambridge 1885.
Snorra Sturlusyni, Konunga-Sögur, 2 Bde, Holmiae 1816.
W. Sonntag, Die Totenbestattung. Totenkultus alter und neuer Zeit u. d. Begräbnisfrage, Halle 1878.
P. Stengel, Die griechischen Kultus-Altertümer und das griech.-röm. Bühnenwesen, München 1890 (J. v. Müllers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, Bd. V, 3. Abt.).
H. Strack und O. Zöckler, Kurzgefaßter Kommentar zu den h. Schr. alt. u. n. Test., München 1889—94
A. Strausz, Die Bulgaren. Ethnogr. Studien, Leipzig 1898.
W. Streitberg, Gotisches Elementarbuch (Sammlung germ. Elementarbücher I), Heidelberg 1897.

Studien, Historische, aus dem pharmakol. Institut der k. Universität Dorpat, hrsg. von R. Kobert, Bd. I—V, Halle 1889—96.
Studien, Indische. Beiträge für die Kunde des indischen Altertums, hrsg. von A. Weber, Berlin 1850 ff.

T.

Taittiriyabrāhmaṇa, ed. by Rajendralāla Mitra 3 vol. Calcutta 1859—70.
Taittirīyasamhita, ed. by E. Röer, Calcutta 1860 ff.
Thousand and one nights, the, transl. by E. W. Lane, 3 vols. London 1840.
M. Töppen, Aberglauben aus Masuren, 2. Aufl., Danzig 1867.
E. B. Tylor, Die Anfänge der Kultur, übers. v. J. W. Spengel u. F. Poske, 2 Bde., Leipzig 1873.

U.

C. C. Uhlenbeck, Kurzgefaßtes etymol. Wörterbuch der gotischen Sprache, Amsterdam 1896; 2. Aufl. ibid. 1900.

V.

Vājasaneyisamhita, s. Yajurveda, The white.
Th. Vernaleken, Mythen und Bräuche des Volkes in Österreich, Wien 1859.
P. J. Veth, Het Paard onder de Volken van het Maleiische Ras, Leiden 1894

W.

Th Waitz und G. Gerland, Anthropologie der Naturvölker, 6 Bde., Leipzig 1859—72.
C. F. W. Wander, Deutsches Sprichwörter-Lexikon, 5 Bde., Leipzig 1867—80.
A. Weber, Über den Vājapeya, s. Sitzungsb. d. Königl. Pr. Ak. d. Wissensch., Jahrg. 1892 S. 765—813.
Derselbe, Indische Studien, s. u. Studien.
O. Weddigen und H. Hartmann, Das Buch vom sächsischen Herzog Wittekind, Minden 1883. (Populär.)
K. Weinhold, Altnordisches Leben, Berlin 1856.
Derselbe, Die heidnische Totenbestattung in Deutschland, Wien 1859.
Derselbe, Die Verehrung d. Quellen in Deutschland, Berlin 1898.
G. Welcker, Kleine Schriften, 5 Bde., Bonn und Elberfeld 1844—67.
J. Wellhausen, Reste arabischen Heidentums, in desselben Skizzen und Vorarbeiten, Heft III, Berlin 1887
M. Williams, Modern India and the Indians, fourth ed., London 1887.
H. Wilson, A dictionary sanscrit and english, Calcutta 1819.
H. Winckler, Altorient. Forschungen, Bd. I ff. Leipzig 1894 ff.
Derselbe, Himmels- und Weltenbild der Babylonier als Grundlage der Weltanschauung und Mythologie aller Völker. Aus: „Der Alte Orient" III. Jahrg. Heft 2/3, Leipzig 1901.
Derselbe, Die Keilschrifttexte Sargons, neu hrsg, Leipzig 1889.
Winternitz, Der Sarpabali, Sitzungsberichte der Kaiserl. Ak. d. W. zu Wien, Jahrg. 1877.
H. v. Wlislocki, Volksglaube und Volksbrauch der Siebenbürger Sachsen, Berlin 1893.
J. W. Wolf, Die deutsche Götterlehre, 2. Aufl., Göttingen 1874.
J. F. L. Wöste, Volksüberlieferungen in d. Grafsch. Mark, nebst einem Glossar, Iserlohn 1849.
A. Wuttke, Der deutsche Volksaberglaube der Gegenwart. 2. Bearb. 1869; 3. Bearb. v. E. H. Meyer, Berlin 1900.

Y.

Yâjnavalkya's Gesetzbuch. Sanskrit und deutsch hrsg. v. A. F. Stenzler Berlin und London 1849.
Yajurveda, The white, ed. by Albrecht Weber.
Part. I Vājasaneyisamhitā,
Part. II. Çatapathabrāhmaṇa.
Part. III. Kātyāyanaçrautasūtra, Berlin 1852—59.
Yāska, Nirukta, samt den Nighantavas, hrsg. v. R. Roth, 3 Hefte, Göttingen 1848—52.

Z.

B. Zaleski, la vie des Steppes Kirghizes, descriptions récits et contes, Paris 1865.
Zeitschrift für Ethnologie und ihre Hilfswissenschaften, hrsg. von Bastian und Hartmann, Berlin 1869 ff.
Zeitschrift, Wiener, für die Kundedes Morgenlandes, hrsg. von Bühler u. A., Wien 1887 ff.
Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft, hrsg. von Pischel u. A., Leipzig 1847 ff.
Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde, hrsg. von J. W. Wolf, 4 Bde., Göttingen 1853—59.
Zeitschrift für Pferdekunde und Pferdezucht, Red. Bossert, Stuttgart 1884, 19 Bde.
Zeitschrift f. vergl. Sprachforschung auf d. Gebiet d. indog. Sprachen. Begr. v. A. Kuhn, hrsg. v. F. Kuhn u. J. Schmidt, Bd. I ff. Güterslohe 1851 ff.
Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, herausg. von K. Weinhold, Berlin 1891 ff.
Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, hrsg. v. M. Lazarus und Steinthal, 20 Bde. Berlin 1860—90.
H. Zimmer, Altindisches Leben, Berlin 1879.
J. V. Zingerle, Sagen, Märchen und Gebräuche aus Tirol, Innsbruck 1859.

I. Pferd und Mensch.

1. Roß und Reiter.

Centauren-Idee.

Das Pferd zu tummeln, ist von jeher die herrlichste Lust des Mannes gewesen. Die Beherrschung eines mutigen Pferdes ist eine Kunst: — also angeboren, wie jede Kunst.[1]) Das mit dem Menschen zusammengewachsen erscheinende Tier ruft den Eindruck eines Doppelwesens hervor. Für derartige Ungeheuer wurden z. B. die in Amerika eindringenden Spanier gehalten.[2]) Odin gilt mit seinem Sleipnir als zu einer Einheit zusammengeschmolzen. So löst sich ein großartiges Rätsel der altdeutschen Volkslitteratur,[3]) ja, der Gott wird sogar als Mischgestalt zwischen Tier und Pferd gedacht. Diesen Zug haben Gebilde des modernen Volksglaubens übernommen. Das Reiten gilt überhaupt als der Ausdruck der begrifflichen Einheit der dasselbe ermöglichenden Wesen. Das Tier genießt der Vorteile des es beherrschenden menschlichen Verstandes, der Mensch macht sich dessen Geschwindigkeit und Kraft zu nutze. Diese Thatsache findet sich in manchem Bilde unserer Sprachen verkörpert.[4]) Nicht wenige Ausdrücke bezeichnen zugleich Pferd und Reiter.[5]) Die Centauren sind nach einer lange aufrechterhaltenen Hypothese Völker, die auf ihren Pferden festgewurzelt erschienen.[6]) Von den Scythen wurden diejenigen, welche zwei

---

1) Bismarck hat das Reiten mit dem Politik-Treiben verglichen.

2) S. auch Ed. Hahn, Die Haustiere und ihre Beziehungen zur Wirtschaft des Menschen, Leipzig 1896, S. 197 f.

3) S. Zeitschr. des Vereins für Volkskunde 1901, Seite 412, Anm. 5; Globus Jahrg. 1901, B. 80, S. 201, Anm. 2; Jähns, Roß und Reiter B. 1, S. 346 sagt: „Man kann sich wohl kein schärferes Bild von der innigen Zusammengehörigkeit von Roß und Reiter bilden, als es sich in diesem Rätsel bietet.“ Das Rätsel lautet in der von W. Peter, Die Tiere im Lichte der Dichtung, Leipzig 1902, mitgeteilten Fassung: „Zwei Köpfe, zwei Arme, sechs Füße, zehn Zehen, wie soll ich das verstehen?“

4) Archiv für neuere Sprachen 50, 146.

5) ibid. 149 f.

6) Hahn, Haustiere, sagt S. 197: „Es lag nahe, die mythische Gestalt der Roßmenschen, der Centauren, obgleich sie in der griechischen

Ochsen und einen Wagen besaßen, Achtfüßler genannt[1]), und Goethe stellt die Erhöhung der eigenen Leistungsfähigkeit beim Zusammenwirken verschiedener Kräfte in einem ganz analogen, großartigen Bilde dar. — In der Mythologie bedeutet die irgend ein Tier reitende Gottheit nichts anderes als dieses Tier selbst. Das Pferd ist also das primäre Element, der Gott das sekundäre. Dies gilt auf deutschem Gebiete vor allem von Wodan, der in mancher Manifestation zugleich Tier und Mensch darstellt, von dem Teufel mit dem Pferdefuß, sowie dem wilden Jäger, der jünger ist als sein Roß. Auf semitischem Boden nennen wir die Dschinnen. Sie hatten ursprünglich Tiergestalt, später wurden sie anthropomorphisiert und zu Göttern, die auf Tieren reiten.[2]) Daß die indischen Açvin zunächst Pferde sind, wird noch zu erwähnen sein[3]), u. a. mehr.

Pietätsverhältnis zwischen Mann und Pferd.

So lange die tiefe Kluft noch nicht existierte, die namentlich unter der Einwirkung der christlichen Lehre das als seelenlos verschrieene Tier der brutalen Willkür seines Herrn unterordnete, mußte unter dem Einfluß des Reitens im speciellen wie unter dem des Zusammenlebens mit dem hochentwickelten Tiere, das so oft die menschlichen Wohnsitze teilte, überhaupt, der Unterschied, welcher Roß und Reiter von einander trennte, sich allmählich verwischen und manche Eigentümlichkeit des Pferdes auf den Menschen und umgekehrt übertragen werden. Zwischen beiden bildete sich in frühester Zeit ein auf der Schätzung der tierischen Vorzüge basiertes Pietätsverhältnis heraus.

Mythologie nicht gerade stets als rohe Wilde auftreten, mit dem Einbruch eines Reitervolkes zusammenzubringen; später geriet diese schöne Konjunktur in Vergessenheit, als man das Wort Centaur im indischen Gandharven wiederfand. So lange das Sanscrit als wesentlich älter galt, war die Thatsache entscheidend, daß hier die Gandharven nicht roßgestaltig sind, sondern menschlich geformt und auf Wagen fahren, die in den Veden ebenso auftreten wie im Homer (Zimmer, Altindisches Leben 294). Nun hat sich aber die Sache gewendet; das indische Altertum hat seinen Nimbus stark eingebüßt. Die Konjunktur ist wieder zulässig und ich nehme sie daher wieder auf." Kein vernünftiger Beurteiler des indischen Altertums wird in den Göttererscheinungen des Veda deren arische Urgestalt, also in dem Wagenfahren der Gandharven ein Argument gegen deren Identität mit den Centauren sehen wollen, zumal die Sprachwissenschaft die Identität beider Worte wahrscheinlich macht. Siehe auch im folg. S. 80.

1) Lucian, Scyth. 1, bei Schlieben, Pferde des Altertums 44, Anmerkung 189; letzterer bemerkt a. a. O.: „die Sage von den Hippopoden bei Plinius (h. n. 4, 13) und Mela ist durch den Ausspruch des Tac. (Germ. 46) über die Sarmaten erklärt worden: in plaustro equoque viventes (hamaxobioi)."

2) R. Smith, Rel. d. Sem., Übers. 91.

3) Vgl. S. 45, Anm 3. Auch die altiranischen Gottheiten waren ursprünglich Tiere, später reiten sie auf solchen. E. Lehmann, Zarathustra, en bog om Persernes gamle tro. Kjöbenhavn 1899, S. 87.

Wie es überhaupt möglich war, daß das gewaltige und stolze Tier den freien Willen so unbedingt dem Gebot des Menschen unterordnet, erscheint dem Volksgeist daher als ein unlösbares Problem. Großartig naiv ist der in Frankreich und verschiedenen Teilen Deutschlands vorkommende Deutungsversuch für dieses Rätsel. Man sagt: das Pferd sieht alle Dinge neunmal größer als der Mensch,[1]) oder zehnmal größer.[2]) Im Bergischen herrscht die Auffassung, daß des Pferdes Augen Vergrößerungsgläser seien, denn sonst würde das große Pferd sich von dem kleinen Menschen niemals beherrschen lassen[3]); und in Ostpreußen sagt man: in den Augen des Pferdes lägen Vergrößerungsgläser, die dasselbe bewirkten.[4]) — Selbst bei den slavischen Völkern findet sich ein gleiches; in Böhmen und Mähren sagt man: es ist wunderbar, daß das Pferd, das doch viel stärker ist als der Mensch, sich unter seiner Gewalt beugt. Das kommt daher, daß es den Menschen zehnmal größer sieht als er wirklich ist.[5]) Auge des Pferdes.

Sicherlich schlugen andere Überlegungen und auf instinktiver Basis liegende Gefühlsaktionen eine noch weit festere Brücke zwischen Roß und Reiter. Das Tier war in der Nomadenperiode die Amme des Menschen. Die Stutenmilch hat vielleicht Jahrtausende hindurch den Sohn der Steppe ernährt, dem Säugling das Leben gefristet. Indische Sagen von Urgöttern, die in Pferdegestalt die Welt emanierten, stellen das Roß als Totemtier hin. Die wilde Zeugungslust des Tieres, die Leichtigkeit seines Gebärens, mußte den Glauben erwecken, als ob dem Rosse eine größere Lebenskraft und Lebensberechtigung zukam, als dem Menschen.[6]) Die Milch des Pferdes, mit Zimt gemischt, diente dem Araber als Aphrodisiacum. Pelias und Hippothoos wurden von einer Stute gesäugt. Die deutsche Frau hoffte von der Berührung der Stute leichte Entbindung.[7]) Die indische Großkönigin vollzog mit dem eben getöteten Hengste den (nur fingierten) Beischlaf, „um einen Helden- Pferd als Amme des Menschen. Pferd in der Volksmedizin (allgemeines).

---

1) cf Globus Jahrg. 1901, B. 80 S. 201, Anm. 1; Montanus, die deutschen Volksbräuche, Volksglaube und mythologische Naturgeschichte 1858, Seite 163.

2) Kuhn, westphälische Sagen S. 81, Wöste, Volksüberlieferungen S. 57.

3) Archiv für Religionswissenschaft 4, 331.

4) Mündlich aus Pommern.

5) Grohmann, Aberglauben aus Böhmen und Mähren, S. 53.

6) Vgl. Wiener Z. f. Kunde des Morgenlandes, Jahrg. 1902, S. 245, Anm. 1.

7) Globus Jahrg. 1901 B. 80, S. 202: L. Freitag, Festschrift zum 50jährigen Jubiläum des Friedrich-Realgymnasiums zu Berlin. Berlin 1900, S. 71.

sohn zu gebären."[1]) Wenn die norwegische Braut von der Kirche kommt, soll sie schnell den Sattelgurt aufschnallen, damit sie leicht gebäre.[2]) Sodomie war ehemals außerordentlich verbreitet.[3]) Bisweilen wird eine eigentümliche Wechselwirkung zwischen Mensch und Pferd angenommen. Wie man in Brandenburg des Glaubens ist oder war, daß es dem Neugeborenen nütze, wenn man ihn auf ein Pferd setze, so heißt es in Mecklenburg: Wenn man ein neugeborenes Kind auf ein Pferd setzt und es mit demselben auf dem Hof herumführt, haben alle Pferde, die ein solcher Knabe künftig besteigen wird, den besten Dägen (d. h. Gedeihen), und selbst kranke Pferde kuriert er, wenn er sie reitet.[4]) Der Hauptgrundsatz der Homöopathie, Gleiches mit Gleichem zu heilen, wird in eigentümlicher Weise auch auf die Roßarzneikunst angewandt, deshalb werden viele Mittel gegen Pferdekrankheiten vom Pferde selbst entnommen.[5]) Eine besondere Rolle spielt hier wie überall der Schimmel. Er potenziert die Fähigkeiten des Rosses als solchen. Der Chinese Li-chi-shun schrieb Mitte des 16 Jahrhunderts: die weißen Pferde sind die besten für die Medizin. Das Herz eines weißen Pferdes ist, wenn getrocknet, zerrieben und mit Wein gemischt, ein gutes Mittel gegen Vergeßlichkeit.[6]) Diese Lehre fällt um so mehr auf, als im übrigen das Fleisch des Rosses in China als giftig gilt. Nach französischem Glauben giebt es kein besseres Mittel, um das Fieber zu verjagen, als die Milch eines weißen Pferdes.[7])

Schädel des Pferdes als Apotropaion.

Der Kopf des Rosses mag zu zahllosen, sich unserer Kenntnis entziehenden Mysterien in- und außerhalb des alten Deutschlands gebraucht worden sein. Das Falada-Motiv, analog

---

1) Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901, S. 78, Anm. 6. Im Rāmāyana berührt Kauçalyā in gleicher Hoffnung den Opferhengst und zu gleichem Zwecke riechen König und Königin den Duft des verbrannten Markes oder des Fettes des Pferdes. Vgl. W. Crooke, the popular religion and folk-lore of northern India² Westminster 1896 cf. 16²) 2, 207. Riechen als verfeinerte Form des Genusses: Globus Jahrg. 1900, B. 78, S. 291, Anm. 14.

2) Liebrecht, Volkskunde 321; vergl. die analogen, dort S. 321 f. aufgezählten Gebräuche.

3) S. Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901, S. 78, Anm. 6. Man erwäge ferner, daß leiblicher Contact als Vorbedingung für physiologische oder psychische Beeinflussung galt; daher die Sitte, Kranke zwischen den Beinen des Hengstes oder unter dessen Haut hindurch zu ziehen oder sie mit dem geöffneten Leibe eines noch lebenden Tieres in unmittelbare Berührung zu bringen; Globus 1901, B. 80, S. 201 ff.

4) Dehn, Mecklenburgische Volksbibliothek II, 1845, S. 8; Bartsch, Sagen u. s. w. aus Mecklenburg II, 1880, S. 41 f.

5) L. Freitag 71 f.

6) E. M. Köhler, „Das Pferd in China", in der „Zeitschrift für Pferdekunde und Pferdezucht" 1900, S. 60.

7) Rolland, Faune populaire 4, 195.

der Sage von dem abgeschlagenen weissagenden Haupte des Mimir,[1]) lehrt zur Genüge die kulturgeschichtliche Thatsache der Befestigung rumpfloser Köpfe dieser Tiere zum Zwecke prophetischer Wahrsagung an deutschen Häusern. Der Glaube an die Roßgestalt des Blitzes oder an dessen Pferdeschädel-Form mußte nach dem ersten Grundsatze der Homöopathie die Wichtigkeit des eigenartigen Häuserschmuckes noch erhöhen. So verstehen wir dessen fast prahlerisch erscheinende Befestigung an dem Giebel der Häuser, so die Meinung, daß das Roßhaupt oder sein hölzernes Abbild Insekten aller Art verscheuchen soll; denn das Ungeziefer wird als Inkarnation von Krankheitsdämonen und diese letzteren werden als beständig unterliegende Feinde des Gewittergottes aufgefaßt.[2]) Eine weit darüber hinausragende Bedeutung bekommt aber die erwähnte Sitte durch den außerordentlich alten und verbreiteten Usus der Roßopfer. Der dem Gotte geweihte Leib und Schädel hat eine erhöhte Zauberkraft, seine Aufbewahrung zeigte Göttern und Menschen die fromme Zugehörigkeit zu dem alten Heidendienst, die dankbare Darbringung der edelsten und vielleicht einzigen Habe des Mannes an der Stätte, die ihm nach langem Herumirren in unfruchtbaren Gegenden Ruhe gewährt hat, die feste Konsolidierung des eigenen Heims auf gottgeweihtem Boden. Dort wurden Opfer gebracht, dort düngte man den Boden mit Pferdeleibern, um ihm eine unerhörte Fruchtbarkeit zu geben, dort richtete man das Haupt des Opferrosses als Wahrzeichen des vollendeten Brauches auf. Die weihende und läuternde Kraft des emporragenden Schädels vertrieb die Krankheitsdämonen;[3]) in die Erde gegraben wurde er zu einem Talisman für das auf diesem Grunde errichtete Haus. Der mutige Bursche, der zuerst den Schwanz eines müden Pferdes ergriff, um sich von ihm über Bäche, durch unwegsames Dickicht ziehen zu lassen,[4]) der sich etwa neben diesem auf günstigem Weideplatz niederlegte, hat nicht geahnt, daß solche Stätten zum Ausgangspunkt für die Gründung mächtiger Städte geworden sind.[5]) Der Schimmel spielt auch hier wieder eine besondere Rolle.[6]) Umgekehrt gründete man Wohnsitze da, wo man etwa Pferdeschädel fand. Schon bei der Gründung von Karthago fand sich ein Pferdekopf und wurde als ein günstiges

— als Opferwahrzeichen.

1) Globus, Jahrg. 1901, B. 80, S. 202, Anm. 16.

2) Vergl auch meinen Aufsatz: „Aberglauben auf der Kurischen Nehrung." Globus, Jahrg. 1902 B. 82 S. 237 f.; u. f. „Folk-lore" B. IV. S. 6.

3) Hier verweise ich auf den Aufsatz: „Der Tod als Jäger", Zeitschrift des Vereins für Volkskunde. Jahrg. 1903.

4) Vgl. Z. d. V. f. V. Jahrg. 1901, S. 406 ff.

5) ibid. S. 408 f., Nachtrag dazu 1902, S. 382 f.

6) Zeitschr. f. Ethnol. 1901, S. 79 ff.

Mystische Heiligkeit des Opferleibes.

Zeichen für die Macht und Herrschaft der neuen Stadt angesehen.[1]) Die Opferstätten gelten als ganz besonders fruchtbar.[2]) Die aus dem Skelett des (Opfer-) Rosses hervorwachsende Bohne hat mysteriöse Kraft.[3]) Nach einem altdeutschen Berichterstatter wurden von allen lebenden Wesen männlichen Geschlechtes neun Häupter geopfert, mit deren Blut man die Götter versöhnen wollte. Die Leiber aber hängte man in einem dem Tempel benachbarten Hain auf, der den Stammesmitgliedern als so heilig galt, daß man die einzelnen Bäume infolge des Todes oder der Verspeisung der geopferten Wesen vergöttlichte.[4]) Das alte „Durchschauen" im Sinne des Aberglaubens, das heißt das Hindurchblicken durch einen Gegenstand, dessen individuelle Eigentümlichkeiten man sich dadurch aneignen will, spielt auch beim Pferdeschädel, dessen mächtige Größe auffallen mußte, eine gewisse Rolle.

Pferdekopf in der Volksmedizin.

Ausgeschlüpfte Gänseküchlein muß man in einem Sieb räuchern, und zwar nimmt man als Räucherwerkzeug etwas vom Schwanz eines jeden Küchleins, etwas aus dem Brutneste und einige Daunen von den Gänsen, dann steckt man sie durch die Öffnung eines Skeletts von einem Pferdekopf oder durch einen Eichendopp (Stück Eichenholz mit natürlicher Astlochöffnung). Erblickt sie dann der Fuchs, so erscheinen sie ihm so groß wie ein Pferd oder eine Eiche und er wagt sich nicht daran.[5]).

Heilwirkung einzelner Körperteile des Pferdes.

Krankheitsdämonen aller Art verscheucht man durch den Pferdeschädel.[6]) Ein Pferdekopf unter dem Kopfkissen eines Kranken verscheucht Fieberphantasieen.[7]) Truden und Alpe können durch Pferdeköpfe vertrieben werden.[8]) Getrocknete Stier- und Roßköpfe, unter dem Dache aufbewahrt, schützen gegen Seuchen.[9]) Der Chinese Li-chi-shun lehrte im 16. Jahrhundert: wenn

---

1) Justin 18, 6; Verg., Aen. 1, 446; Schlieben, Pferde des Altert. 62.

2) Globus Jahrg. 1901, B. 80, S. 202, Anm. 19–21.

3) Nach einem mittelpersischen Texte entstehen die Pflanzen aus dem Leibe des toten Urstieres: Bundahish 14. S. B. E. 5, 45ff.; vgl. Horn, persische Litteraturgeschichte 18. Vgl. auch Globus, Jahrg. 1901. B. 80, S. 202, Anm. 21.

4) Adamus Br., de situ Daniae. Seite 144, Freitag 9f.; s. i. folg. — Vgl. Lawrence, Magic of the horse shoe 85: in Sussex wurden Körper von Pferden von horizontalen Baumästen herabgehängt, um den Herden Glück zu bringen.

5) Kuhn, Märkische Sagen 381.

6) Vgl. Z. d. V. f. V. Jahrg. 1902. S. 384 ff. Nach v. Wlislocki, Volksglaube der siebenbürgischen Sachsen 93 resp. 99 soll man eitrige Geschwüre in einem Pferdeschädel baden und als Mittel gegen Kopfschmerzen soll man in einen Pferdekopf urinieren.

7) L. Freitag 74.

8) ibid. 66.

9) Rochholz, Schweizersagen 2, 19. Vergl. Wolf, deutsche Götterlehre 2. Aufl. 1874. S. 90 ff.

jemand an Schlaflosigkeit leidet, so soll er sich den Pferdeschädel als Kopfkissen unterlegen und zu Pulver gestoßene Knochen des Schädels mit Wasser gemischt trinken. Es wird das ihm einen sanften und gesunden Schlaf bringen. Pferdefett befördert den Haarwuchs und giebt eingerieben dem Gesichte einen jugendlichen Glanz;[1] der Geifer war den Römern ein Mittel gegen Husten.[2] Den Sekreten des tierischen Körpers, dem Schweiß, Urin, Kot und der Milch des Pferdes wird, weil sie Quintessenzen von dessen gesamter Wesenheit sind, eine eigentümliche Zauberkraft zugeschrieben.[3] Pferdeschweiß ist ein Mittel gegen Fallsucht, Mondsucht, Trunksucht und Ungeziefer[4]: — sagt der deutsche Volksglaube. In Rußland heißt es: Pferdeharn nütze gegen Rheumatismus, das Magenferment gegen Stiche.[5] Pferdekot, das alte Hexenmittel, wurde beim Gliederschwamm angewendet.[6] Gegen Verstopfung hilft Kot von einem Wallach oder einem ganz jungen Hengste.[7] Gegen Kolik im allgemeinen wurde der ausgepreßte Saft von Kuh- und Pferdemist und Pferdeharn als wirksam empfohlen.[8] Die Skythen machten zuerst Butter aus Pferdemilch und gaben ihr den Namen, mit welchem diese Erfindung nach Griechenland kam, wo sie von Hippokrates für ein wichtiges Arzeneimittel gehalten wurde.[9] Die Nachgeburt eines Pferdes muß man an einen Baum hängen, denn dann wird das Füllen den Kopf hoch tragen. Sonst wird es sterben oder doch nicht gedeihen[10]. Damit ein Obstbaum gut trage, soll man ihm einige tüchtige Schläge geben oder die Nachgeburt eines Pferdes daran aufhängen.[11] Wenn aber Hunde die letztere fressen, so werden sie toll.[12] Dieser Glaube beruht auf der weitverbreiteten Meinung, daß in der Nachgeburt des Menschen oder Tieres wie in der vor dieser ausgestoßenen Frucht ein nach Sonderexistenz ringender Wesenskeim verborgen liege, dem man,

(Fett.)

(Schweiß, Urin, Kot.)

(Milch.)

(Placenta.)

---

1) Zeitschr. f. Pferdekunde und Pferdezucht 1900. S. 60.

2) Plinius bei Gubernatis, Tiermythen 273. Indische Völker halten den Schaum des Pferdes für ein Mittel gegen die bösen Geister. Crooke², 2, 207.

3) Vergl. Globus Jahrg. 1901, B. 80, S. 203.

4) L. Freitag 71.

5) Achundow, die pharmakologischen Gegensätze des Muwaffak, bei Kobert, historische Studien aus dem pharmakologischen Inst. d. k. Univ. Dorpat 3 (Halle a. S. 1893 S. 263 bezw. 143; auch separat).

6) L. Freitag 76, Höfler, Krankheitsnamen-Wörterbuch 169.

7) L. Freitag 84.

8) Fossel, Volksmedizin und medizinischer Aberglaube in Steiermark², 1886. S. 117.

9) Siehe die Belegstellen bei Schlieben, Pferde des Altert. 213.

10) L. Freitag 70; s. auch Reg. unter „Pferd". „Nachgeburt".

11) ibid. 106.

12) ibid. 49.

um keinem Gespenst das Leben zu verleihen, so schnell wie möglich den Garaus machen müsse.

(Amniotische Haut.) Vielfach findet sich ähnliches und konträres: Die Haut, in welcher das Pferd im Mutterleib eingeschlossen zur Welt kommt, heißt das Fohlenhemd. Dieses wird in besonderen Ehren gehalten, wird nie weggeworfen und begraben, sondern an der äußeren Wand des Stalles oder der Scheune aufgehängt.[1]) In Frankreich sagt man: wenn ein Füllen eben geboren ist, so hat es seine Milz im Munde. Ein unfehlbares Mittel, ein Pferd unermüdlich zu machen, besteht darin, daß man dieselbe zurückbehält, aber man muß keine Zeit verlieren, denn das Füllen schluckt sie gleich zuerst herunter.[2])

(Zahn.) Pferdezähne, die man bei sich trägt, verhüten Zahnweh. Setzt man zahnende Kinder auf ein Pferd, so zahnen sie rasch und schmerzlos.[3]) Die im Vorhergehenden erwähnte Sitte, Neugeborene auf ein Pferd zu setzen, findet in dieser Anschauung eine weitere Wurzel.

(Fleisch.) Das Fleisch des Pferdes war den Indogermanen ein bekanntes Nahrungsmittel. Die Semiten verabscheuten es im allgemeinen.[4]) Der weitreichenden Analogie wegen, die zwischen Pferd und Esel und ihren Rollen im Völkerglauben besteht, ist es erwähnenswert, daß bei den Alten Eselsfleisch gegen Schwindsucht, gegen das Ausfallen der Haare, Eselsmist und Rosenöl von den damaligen Ärzten gegen Schwerhörigkeit empfohlen wurde.[5])

(Hufeisen.) Vielfach wird des Roßes Hufeisen zu Heilzwecken verwandt. Der Huf des edlen Tieres hat stets die Bewunderung der Menschen hervorgerufen. Bei besonders edlen und durch den Mythus verklärten Pferden hat er Dämonen vernichtende Kraft. Hier ist vorzüglich an das die Nachtunholde tötende Blitz-Roß zu denken. Im deutschen Volksaberglauben hat ein Hufeisen, das man unter das Kopfkissen eines Kindes legt, die Fähigkeit, Krämpfe zu stillen.[6]) Ist eine Kuh verhext, so wird sie wieder melk, wenn die Hausfrau ein Hufeisen in das Feuer legt und etwas von der spärlichen Milch darauf träufelt.[7]) Aus den Nägeln eines alten Hufeisens oder verwesten Sarges schmiedet man noch heute zu Röllshausen und Unterrosphe die

---

1) Kolbe, hessische Volkssitten und Gebräuche. 1888. S. 107.
2) Rolland, Faune populaire 4, 194.
3) ibid. 71; vgl. Zeitschr. d. V. f. V. Jahrg. 1902 S. 385 f.
4) S. Register unter „Pferdefleisch".
5) Schlieben, Pferde des Altertums 71, Plin., nat. historia 28, 11, 46 und 48; Älian, de nat. animalium 11, 35.
6) L. Freitag 71. S. zu diesem Abschnitt: Z. d. V. f. V. Jahrg. 1902. S. 386 f.
7) L. Freitag 73.

Fingerringe, welche in der Schwalm sowie in ganz Oberhessen gegen Krämpfe und Gicht getragen werden.[1]) Zerbrochene Hufeisen vergräbt man in einem Stalle, um die Hexen vom Pferde fernzuhalten.[2])

Von besonderem kulturgeschichtlichen Interesse ist die früh aufgekommene Verwendung des Roßschweifes zu Reinigungszwecken. Der Kampf gegen die auf dem menschlichen Körper parasitär lebenden Insekten mag eine der Hauptaufgaben ungeheuer langer Perioden in der Geschichte des homo sapiens gewesen sein. Wie in den ältesten bekannten Menschenwohnungen, den unterirdischen Höhlen, das herumkriechende Ungeziefer dem Boden ein eigenartiges Leben zu geben schien, wie die Abwehr gegen dasselbe zu den Religionsgeboten sämtlicher alter Kulturvölker gehörte[3]) und von einer Schwierigkeit war, die wir bei der modernen Ausbildung unserer pharmaceutischen Specifica uns kaum vorstellen können[4]), so richtete man wohl schon sehr frühzeitig sein Augenmerk auf jene Wesen, denen die Natur mit der gleichen Plage die Mittel, sich ihrer zu erwehren, verliehen hatte. War doch das Zusammenleben des Menschen mit manchen Tieren der vornehmste Grund der fabelhaften Verbreitung mancher Insekten unter den ersteren. So hausten zum Beispiel die alten Ägypter mit manchen Affensorten an gemeinschaftlichen Stätten.[5]) Wie sollte nicht unter solchen Umständen die eigentümliche Flohjagd dieses Tieres ein Ideal der menschlichen Reinlichkeitsbestrebungen geworden sein? Wirklich zeigen uns alte Bilder eine Herde von Indianern, die einander lausen. Das Pferd, des Indogermanen nächster Freund und des Menschen reinlichster Genosse, mußte mit seinem langen, prächtigen Schweif seines zweibeinigen Herrn wohlbegründeten Neid erwecken. So wurde das Tier seiner Zierde beraubt und der Wedel, ja selbst seine einzelnen Haare allmählich zum mystischen Mittel, Ungeziefer durch bloßes Bei-sich-führen zu vertreiben, wie türkische Große den Roßschweif als Zeichen ihrer Würde sich auf das Grab setzen lassen: — ganz analog dem indischen Sonnenschirm, dem Symbol der Königsherrschaft, dessen Handhabung die stete dienende Arbeit mehrerer Menschen voraussetzte und deshalb als- (Schweif.)

1) Kolbe, hessische Volkssitten und Gebräuche. 1886, S. 106, L. Freitag 72.

2) v. Wlislocki, Volksglaube u. s. w. der siebenbürgischen Sachsen 50.

3) Ich erinnere namentlich an das Gebot, sich zu waschen und zu rasieren, bei Juden, Indern und Ägyptern, deren letzterer Leben diese Thätigkeit großenteils ausfüllte; cf. Herodot 2, 37.

4) Bis zum Ausgang des Mittelalters fanden sich in den Augenbrauen adliger Damen Läuse. Von deren Häufigkeit und Hartnäckigkeit bei den alten Ägyptern handelt: Archives de Parasitologie Jahrg. 1901, S. 522.

5) ibid. 515 f.

bald zum Regal wurde. In den den Körper belästigenden Insekten sah man mit Recht gefährliche Krankheitsgeister. So diente das neue Schutzmittel zugleich dazu, böse Geister zu vertreiben.[1]) Bereits der Veda zieht eine Analogie zwischen dem die Feinde vertreibenden Gott Indra und einem mit dem Fliegenwedel bewaffneten König.[2]) Dieses Bild ist in der Karrikatur bis heute modern geblieben.

Pferd als menschlicher Ahn.

Auf der leiblichen Zusammengehörigkeit von Roß und Reiter, wie sie sich auf den vielfachen Nutzanwendungen aufbaute, die beide mit einander verknüpften, basiert eine ganze Gruppe ideeller, beide Teile einigender Bande. Wir sprachen von der Verbreitung der Sodomie. Mag nun das menschliche Weib den unzüchtigen Umgang mit dem Hengste pflegen oder die Stute berühren, um deren Fruchtbarkeit und leichte Entbindung zu erlangen, mag der Mann die Milch einer Stute trinken, die er nach seinem Glauben vielleicht geschwängert hat: — immer ist es der Mensch, der sich des Tieres gepriesene Gabe anzueignen sucht und zu ihm dadurch in ein Pietätsverhältnis tritt. Das Roß wird zum menschlichen Ahn. Mit einem Schlage war dadurch die ganze Summe der den Ahnenwesen zuerteilten Attribute: Weisheit, die Gabe der Prophetie, der Verkehr mit Geisterwesen, gemäß der Gedankenrichtung der alten Zeit dem Rosse zuerkannt. Die Belehnung mit allen menschlichen Gaben, wie denen der Rede, des menschengleichen Gefühlslebens, der menschlichen Intelligenz, war die natürliche Vorbedingung der Veneration des Pferdes als eines Ahnenkultwesens.

Pferde reden.

Häufig wird deshalb in Märchen und Sage das Roß redend eingeführt.[3]) Nicht minder redet es im deutschen Sprichwort[4]), im Volksglauben und in der Fabel. Dem Schimmel kommt auch diese Gabe des Pferdes in erhöhtem Maße zu. Hexen, die sich in Schimmel verwandeln, reden[5]). Solche Frauenwesen sind ursprünglich Walküren, die, wie ihr Vater Wotan, ohne das Roß undenkbar waren[6]). Zugleich haben wir in den berittenen und in ihr Reittier sich verwandelnden Wei-

---

1) Siehe Globus, Jahrg. 1901, B 80, Seite 204 Anm. 65.

2) Arch. f. Religionsw., Jahrg. 1903.

3) Z. d. V. f. V., Jahrg. 1901, S. 410 ff.; sogar in der ungarischen Sage bekannt: Wolfs Z. f. d. M. u. S. 2, 276. — Nach Kitze, Das Roß in den altfranzösischen Artus- und Abenteuer-Romanen, Diss. Marburg 1888, in den Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie. Veröffentlicht von E. Stengel, Nr. 75 S. 44, versteht im altfranzösischen Abenteuerroman das Roß die Sprache seines Herrn. Der Hengst Dulcesal versteht menschliche Rede (vgl. Babieça).

4) L. Freitag 77.

5) ibid. 48.

6) S. Reg. unter „Walküre“.

dern vielfach pathologisch veranlagte Individuen zu sehen. Wie die Lykanthropie geographisch so weit verbreitet ist wie der Wolf selbst[1]), wie die Tigranthropie in Bengalen[2]) und die Kynanthropie z. B. im alten Griechenland[3]) grassierte, so haben wir in dem elementaren Trieb der Hexen, „drücken zu gehen" und dabei sich selbst in Pferdegestalt zu verwandeln oder andere Wesen wie Pferde zu reiten[4]), eine Hippanthropie zu sehen, deren typischer Zug, die baldige Rückverwandlung in Menschengestalt unter Zurückbleiben einiger tierischer Bestandteile, namentlich der charakteristischen Füße,[5]) bedeutsam hervortritt. Daß die ganze Gruppe dieser die Wesen- und Erscheinungsgrenze zwischen Tier und Mensch verwischenden Ideen perverse Sexualempfindungen ausgelöst haben muß, und schauerliche Orgien die Folge gewesen sein müssen, ist unbezweifelbar. Weit wichtiger als die Gabe der Rede[6]) ist als Erweis für die völkerpsychologische Thatsache der Einheit von Roß und Reiter deshalb ein Sagenzug, der uns von dem gleichzeitigen Auftreten beider, dem gleichzeitigen Verschwinden von der Weltbühne

Hexen als Hippanthropen.

1) S. meinen Aufsatz: „Tod als Jäger", Z. d. V. f. V., Jahrgang 1903.

2) Der Glaube von der Verwandlung Einzelner in Tigergestalt findet sich als subjektive Wahnidee und objektiv vorhandener Aberglaube im modernen Bengalen in großer Verbreitung; cf. W. H Roscher; das von der Kynanthropie handelnde Fragment des Marcellus von Side, Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Königlich sächsischen Akademie der Wissensch. B. XVII, 3, S. 19. Die „Menschtiger" des Veda, die als Verrückte galten und in den Wäldern als deren Schrecken ehemals herumliefen, waren, wie schon Oldenberg, Religion des Veda 84 vermutete (der sie zu den werwolfähnlichen Wesen rechnete), sicherlich Tigranthropen, so daß die Wahnidee dadurch als ungeheuer alt gekennzeichnet wird. Abermals ergiebt sich aus ihrer Nennung in diesen vedischen Texten ein schwerwiegendes Moment für deren Entstehung in Bengalen.

3) Vgl. Roscher a. a. O. S. 1 ff.

4) S. die typische Erzählung Z. d. V. f. V., 1902, S. 22 f.

5) Schon Grimm macht darauf aufmerksam, daß häufig die Füße die ursprüngliche Tiergestalt verraten. Sie werden deshalb sorgfältig verborgen. Bei den Hexen bleiben die blanken Hufeisen zurück: Z. d. V. f. V., Jahrg. 1902, S. 21 f.

6) Die Lebenskraft der alten Ideen tritt bei naiven Individuen in Zeiten großer psychischer Erregungen immer wieder hervor. Wie die Helden der deutschen und griechischen Sage mit ihren Pferden Gespräche führen, (Z. d. V. f. V. Jahrg. 1901. S. 410 ff.), so sagt der greise Krieger in dem bekannten Gedicht „der alte Hans" von Weidemann:

„Oft, wenn ich Posten stand in der Nacht,
Von eisigem Sturme durchschaudert,
Dann hab' von vergangner Gefahr und Schlacht
Ich gern mit dem Pferde geplaudert.
Und verstanden hat's mich, das sag' ich hier,
Es kehrte die hellen Augen nach mir
Und nickte so freundlich und klug als sei
Seine Antwort: „da war ich ja auch dabei.""

und der gleichartigen Befruchtung berichtet. Es muß indes erwähnt werden, daß die hierher gehörigen Berichte immer nur einzelne Individuen ins Auge fassen, niemals ganze Gruppen. Nur der Held der Sage war von seinem Tiere unzertrennlich, der gemeine Mann mochte es wechseln. Aber eben mit Helden, mit Halbgöttern, füllte die Sage eine vergangene Welt aus und die sich um sie gruppierenden Vorstellungen bilden eine gedankengeschichtliche Einheit. Wir nennen nur Bajart, durch dessen Wahl Reinold erst zum Helden, nach dessen Tode er zum Mönch wird. Rustem ist im persischen Epos mit Rehsch verwachsen. Beide leben 500 Jahre. Dem riesenhaften Manne entspricht das gewaltige Tier. Bei Suhrābs, des gleichwertigen Rustem-Sproßes, gleichartiger Rossewahl wird ebenfalls ein unvergleichliches Tier bevorzugt, und zwar fällt das Los auf das von Rehsch und noch dazu gleichzeitig mit Suhrāb erzeugte Hengstfüllen[1]. Das Motiv der gleichzeitigen Zeugung wiederholt sich in der Alexandersage: in der Nacht, in welcher Alexander der Große geboren ist, hat auch eine edle Stute im Marstall ein Füllen, ein Schimmeltier, geworfen, das dem jungen Helden dadurch wie vom Schicksal bestimmt ist[2]. In einer schottischen Sage geht folgende Prophezeiung in Erfüllung[3]: „Hier sind drei Getreidekörner für dich, die du deinem Weib in dieser Nacht geben sollst, drei für deine Hündin und drei für deine Stute. Diese drei aber sollst du in die Erde hinter deinem Hause pflanzen, und wenn die Zeit um ist, so wird dein Weib drei Söhne, die Stute drei Füllen, die Hündin drei Junge haben und drei Bäume werden hinter deinem Hause wachsen, und die drei Bäume werden ein Zeichen dafür sein, daß, wenn einer deiner drei Söhne sterben wird, einer der drei Bäume verwelken wird." Hier zeigt sich mit außerordentlicher Klarheit der Parallelismus zwischen Pflanze, Tier und Mensch, das Samenkorn als Zeugungsmittel aller drei Stufen der Welt des Lebens.[4] Man

Held und Pferd betreten und verlassen zugleich die Weltbühne.

Held und Pferd gleichartig befruchtet.

---

1) Schahnāmāh P. II, 87 beschreibt das von Suhrāb gewählte Roß so: „ein Brauner, stark wie ein Elephant, flüchtig wie ein Vogel, eine Brust wie eine Gazelle, wie ein Fisch im Wasser (munter); fähig, ihm die schweren Waffen zu tragen." Im altfranzösischen Roman wird Bondifer, das Pferd des Sultans, folgendermaßen beschrieben: es hat einen schneeweißen Körper und mitten auf der Stirn seines roten Hauptes springt ein spitzes, scharfes Horn hervor; einen ganzen Tag kann es zwei Ritter in voller Rüstung tragen, schneller als ein Fisch durchschwimmt es einen Strom und im Laufe gleicht es dem dahinbrausenden Sturme. Um keinen Preis in der Welt würde der Sultan dieses wertvolle, bei drohender Gefahr zur Rettung seines Herrn hochgeeignete Roß hingeben: Kitze S. 15.

2) Schāhnāmāh P. V, 59.

3) Campbell, Popular tales 1,72.

4) Pferde bekommen nicht minder als Menschen parallele Lebensblumen.

vergleiche die Sage von der goldhaarigen Stute Gwri und Setanta[1]), ferner die Erzählung von dem indischen Nationalheiligen Gūga Pīr, der auf seinen Wunsch samt seinem schwarzen Rosse von der Erde verschlungen wurde. Von diesem Rosse wird folgendes erzählt: Gūga hatte keine Kinder. Als er dieses seiner Schutzgottheit klagte, erhielt er von ihr zwei Gerstenkörner, von denen er das erste seiner Frau, das zweite seiner berühmten Stute gab, die ihrem Träger darauf ein Füllen gebar und daher Yavādiyā, d. h. „von einem Gerstenkorn belegt" („befruchtet") genannt wurde. Dieser Name wurde daher zum Lieblingsnamen für das Schlachtroß eines Rajputen[2]). — Bedeutsam ist hier wie überall die Belehnung des Leibrosses mit einem **Eigennamen** als klarster Beweis für den Glauben an dessen Individual-Seele[3]).

Pferd trägt Eigennamen,

— zeigt menschenähnliche Attribute.

In einzelnen hervorragenden Tieren steigern sich die menschenähnlichen Eigenschaften durch den Umgang mit ihren großen Reitern bis zur Menschengleichheit[4]) und darüber hinaus. Das Roß Cäsars soll menschenähnliche Vorderfüße besessen haben.[5]) Das Tier teilt die menschliche Intelligenz: Bajart und Alsvicdhr werden klug geschildert[6]); und die menschlichen Affekte: Grani schnaubt laut und senkt den Kopf zur Erde, als sein Herr gefallen ist.[7]) Xanthos und Balios senken die blühende Mähne und **weinen**[8]) um des Patroklos Tod. Die romantische Litteratur von Irland liefert den Beweis für das ehemalige Vorhandensein eines Pferdekultus in diesem Lande und die Tradition kennt Pferde, die mit menschlichen Eigenschaften ausgestattet sind.[9]) In den mittelalterlich-indischen Erzählungen des Soma-

---

1) Das von Crooke a. a. O[2], 1, 212 zu gleichem Zweck gegebene Citat: „Rhys, Lectures 502", ist aber falsch.

2) yavādiyā von Crooke[2] 211 f., der diese Sage erzählt, falsch übersetzt mit „barley-born"; von Steel, Indian Antiquary, 11, 24 verbessert in „barley-given," „durch das Weizenkorn befruchtet": wörtlich: „ein W. als Anfang, als Fötus, habend."

3) Vergl. „Individualismus im Ahnenkult", Z. f. Ethnol. Jahrg. 1902 S. 49 ff.

4) Ich denke hier speciell an die schöne Fabel von dem Hunde, der zusammen mit den Siebenschläfern in der Berghöhle lag und als Mensch aus ihr herauskam; z. B. bei Sa'dī, Gulistān.

5) Hahn, Haustiere S. 189 erklärt diese Eigentümlichkeit echt naturwissenschaftlich, aber philologisch höchst unwahrscheinlich als Atavismus aus dem Hipparion. Wahre Orgien feiert diese Erklärungsmethode in dem ganz eigentümlichen Buch von Schatz, „Die griechischen Götter und die menschlichen Mißgeburten", Wiesbaden 1901. Es ist zu erwägen, daß die Centauren eines älteren Typus menschliche Vorderbeine haben.

6) Grimm, Myth.[4], 2, 546.

7) L. Freitag 8.

8) Il. 17, 426 ff.

9) Lawrence 72 f.

deva finden wir den König im Gespräch mit seinen treuen Rossen, der sie um ihre Hilfe in der Gefahr bittet.[1]) — Das Pferd ist das einzige Tier, das es zu einer Art von mythischen Genealogien gebracht hat.[2]) Laomedon erhielt von Zeus göttliche Pferde, von welchen Anchises seine Stuten belegen ließ. So gewinnen die Rosse des Aineias eine geheiligte Abkunft.[3]) Der griechische Glaube an unsterbliche Pferde als Erzeuger gewaltiger Rosse korrespondiert mit dem bei diesem Volke so verbreiteten Glauben an Göttersöhne. — Von der Rossewahl des jungen Helden giebt das persische Nationalepos ein prächtiges Beispiel in der Körung des Rehsch, des Streitrosses von Rustem. Sämtliche Herden des Großvaters werden dem jungen Streiter vorgeführt Dieser streichelt jedem einzelnen Rosse über den Rücken und drückt ihm dabei durch seine gewaltige Kraft den Bauch bis auf den Boden herunter. Da kommt eine Schimmelstute mit einer Brust wie eine Löwin und kurzen Fesseln, die Ohren (spitz) wie Dolche, Brust und Schulter stark, die Weichen schmal. Hinter ihr ein Füllen, seit drei Jahren sattelgerecht, dessen Hinterkeulen und Brust so breit, wie die seiner Mutter sind, rotbraun-scheckig, mit einem Ochsenschwanz, schwarzen Hoden, wild, stahlhufig. Sein Leib war bunt von unten bis oben wie rote Rosen auf Saffran. Die Spur eines Ameischens sah es auf schwarzem Wolltuch in finsterer Nacht zwei Parasangen (12 km) weit. An Kraft ein Elephant, an Höhe ein Eilkameel, an Wucht wie der Berg Behistūn (u. s. w. V. 131 ff.). Rustem will sich nun das Fohlen mit dem Lasso wegfangen, da — doch — u. s. w. Bajart wird im deutschen Roman auf ähnliche Art erlesen. Nur der Held vermag das ihm vom Schicksal bestimmte Roß zu zähmen. Es gehorcht ihm meist ohne Weiteres (so der ungarische Tátos dem Taltos, das Heldentier dem Helden, die schon ihrem Namen nach ursprünglich mit einander identisch sind) oder erst nach längerem Kampfe: so Grani dem Sigurd,[4]) Bajart dem Reinold[5]). Das vertraute Verhältnis von Roß und Reiter zu einander ist nicht nur der deutschen Sage bekannt: wie im altgriechischen Epos füttert im ungarischen Märchen der Held sein Leibroß selbst.[6]) Wenn es dem Reiter in der ungarischen Heldensage gut ergeht lebt auch das Pferd in Freuden, denn sie betrachten sich wie verschwistert.[7])

Des Heldenrosses Körung

---

1) K. S S. bei Tawney, II, 593: Crooke[2], 2, 205.
2) Vergl. S. 76 Anm. 4.
3) Buchholz, Homerische Realien, I, 2, 174 ff.
4) W. Grimm, D. d. Heldensage, [1], 84, 382.
5) „Die Haimonskinder", herausg. von E. Bachmann, Tübingen 1895, S. 35.
6) J. W. Wolf, Z. f. d. M. u. S, 2, 284.
7) ib. 2, 276.

Pferd prophetisch; erteilt Omina.

Die Gabe der Prophetie ist dem Rosse als geheiligtem Ahnenwesen in doppelter Hinsicht eigen: man entnimmt ihm Omina oder betrachtet es als bewußten Orakelspender.[1]) Die erstere Form der Zukunftserschließung ist namentlich in germanischen Liedern, aber wahrscheinlich auch in Indien als Staatsinstitution bekannt gewesen. Dem Freyr waren Pferde geheiligt, die man in dem geweihten Umkreis seiner Tempel hielt.[2]) Auf den klassischen Bericht des Tacitus, nach dem man aus dem Wiehern von weißen Rossen die Zukunft erschloß, haben wir an anderem Ort hingewiesen.[3]) Bei den heidnischen Ungarn erfreute sich das Roß Tátos großer Verehrung: es spricht, kennt die Gedanken seines Herrn, sieht die Zukunft und versieht seinen Herrn mit Rat und That. Sein Zaubergeschenk ist ein Zügel. Auf ein Zauberzeichen erscheint es, um ebenso rasch wieder spurlos zu verschwinden; und da kennt es keine Hindernisse; denn es hat goldene Hufe mit Demantnägeln beschlagen; es muß ja die hohen Glasberge, die das Elfenreich gegen alle Welt abschließend umgeben, übersteigen. Der Tátos war das zu Gottesdiensten, Opfern, Weissagungen bestimmte, in dem idház (= Tempelhofe) unterhaltene Pferd.[4]) — Unter den Slaven verehrten speziell die Anhänger des Kultus des Triglav zu Stettin wie zu Arkona ein heiliges Pferd. Es war ein schwarzes, wohlgenährtes, großes Roß. Niemand durfte es besteigen und der eine der vier Tempelpriester war verpflichtet, für dasselbe zu sorgen. Wenn der Priester sich anschickte, eine Reise zu machen, so legte man auf den Boden neun Lanzen, die von einander einen Fuß weit entfernt waren. Das Pferd war gesattelt und aufgeschirrt. Der Priester hielt es am Zaum und ließ es in beiden Richtungen dreimal den zwischen den Lanzen befindlichen Zwischenraum durchmessen. Wenn es dabei die Lanzen nicht berührte, so war dies ein glückliches Vorzeichen, und man unternahm die Expedition. Andernfalls verzichtete man darauf.[5]) In Indien brachte man beim Roßopfer den jungen Hengst zum Wiehern, indem man ihm Stuten zeigte. Wahrscheinlich liegt dabei die Provokation eines günstigen Orakels vor, ein Prototyp der List, die Darius zum Könige machte.[6]) Dem modernen Indien ist die Verehrung von Pferden nicht unbekannt:

---

1) Z. d. V. f. V. Jahrg. 1902 S. 383.
2) Mogk, Grundriß f. germanische Philol. ², 3, 322; Hopf, Thierorakel und Orakelthiere, 69; Grimm, Myth. ⁴, 2, 547.
3) Z. f. Ethnol. Jahrgang 1901, S. 80 f.
4) Kohlbach, Archiv f. Religionsw. 2, 333 f.
5) L. Leger, la mythologie slave, Paris 1901, S. 138. Über das weiße Pferd des Swantowit s. ibid. 83 ff.
6) Z. d. V. f. V. Jahrg. 1901, S. 409 f.

die Palliwāl-Brahmanen von Jaysalmer verehren den Zaum eines Pferdes, was, wie Oberst Tod annimmt, den scythischen Ursprung der alten Kolonisten beweist, die zugleich Reiter und Nomaden waren. Rosseverehrung findet sich im Glauben der Buddhisten von Yunān, die diesen zweifellos aus Indien entlehnten.[1]) Im westlichen Indien ist diese Kult-Form gewöhnlich. Sie spielt die Hauptrolle beim Dasahra-Fest. Manche Rājput Bhīls verehren eine Gottheit, die man Ghorādeva nennt, als steinernes Pferd; die Bhātiyas verehren beim Dasahra ein thönernes Pferd und die Ojha Kumhārs errichten ein thönernes Pferd am sechsten Tage nach einer Geburt und lassen das kleine Kind es verehren. Aus Lumpen hergestellte Pferde (rag horses) werden an den Gräbern der Heiligen zu Gujerāt dargebracht. Die Kunbis waschen ihre Pferde an dem Dasahra-Tage, schmücken sie mit Blumen, opfern ihnen ein Schaf und spritzen das Blut über sie. Die Draviden pflegen thönerne Pferde den Lokalgottheiten darzubringen. Die Gonds haben eine Pferdegottheit in Kodapen und verehren beim Beginn der Regenzeit außerhalb der Dörfer ihr zu Ehren einen Stein. Ein Gondpriester opfert das irdene Bild des Tieres und eine junge Kuh und sagt: „Du bist unser Beschützer! Beschütze unsere Ochsen und Kühe! Laß uns in Sicherheit leben!" Dann wird die junge Kuh geopfert und das Fleisch von den Verehrern gegessen. Der Devak oder Ehebeschützer von einigen Dakkhin (Dekkhan?) = Stämmen ist ein Pferd.[2]) — Der heutige deutsche Volksglaube entnimmt dem Rosse Omina. Träumt ein weibliches Wesen von braunen Pferden, so bedeutet das einen Freier.[3]) Gewöhnlich gilt das Gleiche, wenigstens in germanischen Gegenden, von den Pferden im allgemeinen und speziell vom Schimmel.[4]) Die Zeit der zwölften Stunde, in der sich ja das ganze Geisterreich öffnet, potenziert die Gaben des Rosses. Namentlich in der Neujahrsnacht besitzt es das Vermögen der Sprache und Prophetie.[5]) Schon die alten Esthen erschlossen aus ihm in dieser Zeit, sowie in Krankheitsfällen, die Zukunft.[6]) Das Faladamotiv, der Mythus von dem sprechenden und Rat erteilenden Haupte, ist speziell deutsch, wenngleich in seinen Grundgedanken

---

1) cf. Lubbock, Origin of Civilisation. Übers. Jena 1875, S. 275; Anderson, Expedition to Western Yunan viá Bhamó, S. 115.

2) W. Crooke, 2, 208.

3) Lemke, Volkstümliches in Ostpreußen I, 1884, S. 86; L. Freitag, 60. Träumt man von einem roten Pferde, so erreicht man sein Ziel: mündlich in Ostpreußen.

4) Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901, S. 84.

5) L. Freitag 53 ff., Z. d. V. f. V. Jahrg. 1902, S. 383.

6) Isidor, orig. 12, 1, 44.

auf allgemeinen Völkeranschauungen aufgebaut.[1]) Die bekannte Ilias-Stelle,[2]) nach der das eine der Rosse des Achill diesem den Tod voraussagt, möchte ich nicht unbedingt zur Darstellung von Völkeranschauungen verwerten.

Außerordentlich vielseitig und zahlreich waren die Beziehungen, welche man zwischen Roß und Tod konstruierte. Da, wo man die natürliche Konsequenz der unbedingten Zusammengehörigkeit von Roß und Reiter, die Mitgabe des ersteren in das Grab des letzteren, nicht zog, mußte das Tier mit der Seele seines Herrn belastet erscheinen, die begriffliche Einheit beider in der Form des Glaubens an das Vorhandensein der realen Einheit sich ihr Recht verschaffen. Wie aber der einzelne Tote von seinem Tiere in die andere Welt mitgenommen oder auf ihm haftend geglaubt werden konnte — typisch für diese Idee ist der kirgisisch-persische, schon im Schâhnâmâh nachweisbare Brauch, den Sattel des „verwaisten Rosses" zum Zeichen seiner Unbesteigbarkeit umzukehren[3]) — so wurde der Tod als solcher, oder der Teufel — spätgebildete Abstraktionen aus den Erscheinungen des Sterbens einzelner[4]) — als Seelenräuber auf dem Rosse daherjagend gedacht[5]). Sämtliche Todes- und Krankheitsdämonen reiten daher Pferde, namentlich Schimmel oder Rappen. Der Pestreiter sitzt auf einem grauen Schimmel und sie beide werfen keinen Schatten[6]). Einer sehr allgemeinen Idee zufolge können Krankheiten auf Pferde übertragen werden. Zur Zeit von Viehseuchen grub man in deutschen Gegenden ein lebendiges Pferd unter die Stallschwelle ein, um so die anderen zu schützen. Ganz ähnlich ist der arabische Brauch, zur Pestzeit ein Kameel durch alle Stadtviertel zu führen, damit es die Krankheit auf sich nehme; es dann aber an einem geweihten Orte zu erwürgen und sich einzubilden, die Seuche mit einem Schlage vernichtet zu haben.[7]) Es liegt dabei offenbar die alte Opferidee zu Grunde: man erwürgte ein einzelnes Individuum, um die Mehrzahl zu retten.

Pferd trägt die Seele des verstorbenen Herrn.

Zu den Krankheitsdämonen ist nur in gewissem Sinne die

— trägt Todes- (Krankheits-) Dämonen.

---

1) Mogk, Grundriß d. germ. Philol.², 3, 381; Am Urquell 3, 59 f.; 87; Liebrecht, Volksk 280 ff.

2) Il. 19, 404—417.

3) Z. d. V. f. V. Jahrg. 1902 S. 16, Anm. 2.

4) Der erste Tote übernimmt die Rolle des Todes, führt ins Jenseits. Die Verstorbenen (Zwerge, die Keren u. s. w.) entrücken die Überlebenden in gleicher Funktion.

5) Z. d. V. f. V. Jahrg. 1902 S. 14 ff., 380. — Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901 S. 68.

6) Geister werfen keinen Schatten. S. Arch. f. Religionsw. Jahrg. 1902 S. 26 f. Zingerle, Sagen, Märchen u. Gebräuche aus Tirol 5.

7) Wellhausen, Reste arab. Heident. 162 Anm. 4.

Mahr zu rechnen,[1]) die, einem kolossal verbreiteten Glauben nach, die Pferde reitet, so daß sie in der Nacht schnauben und prusten. Gewiß wird kein Uneingeweihter sich nachts einem Pferdestall nähern können, ohne sich eines Schauders zu erwehren. Das gewaltige Tier rasselt fast unaufhörlich mit der Kette, stampft und schnaubt, als ob es eine schwere Arbeit verrichte. Sehr wenige Stunden Ruhe sind ihm genügend. Oft schwitzt es und wird des Morgens schweißübergossen vorgefunden. Seine Kammhaare sind dann bisweilen so arg verwirrt, daß sie nicht geglättet werden können. Alle diese Erscheinungen werden dem Wirken der Hausgeister zugeschrieben, die als schützende und doch wiederum zugleich neckisch-launenhafte Ahnenwesen manches kleine Unheil stiften, aber auch liebevoll für die Pferde, speziell für Schimmel[2]), sorgen, sie sogar nachts unbemerkt füttern und vorwitzige Jungen mit Ohrfeigen abstrafen[3]). Da die Mahr sehr klein ist und bekanntlich in den verschiedensten Gestalten auftritt,[4]) so durchsucht man die Kammhaare des Tieres. Bisweilen hängt sie dort als Nadel[5]). Oder man pflöckt sie, indem man durch ein kleines Loch ein Kammhaar in einen Pfahl hineinzieht und es dort verkeilt, in das Holz des Pfahles ein[6]), oder man schlägt drei Tage hinter einander dreimal zwei Steine über die Mähne des Pferdes, so daß es Funken giebt, oder man flicht sieben Tage hintereinander sieben Zöpfe oder drei Tage hintereinander drei Kreuzknoten[7]).

Entführendes Geisterroß.

Zu jenen Märchenmotiven, die wir, ohne den Thatsachen Gewalt anzuthun, nicht in ein bestimmtes Schema bringen können, sondern als solche hinstellen müssen, gehörten die Sagen von den durch die Luft fliegenden und ihren Reiter mit Blitzesgeschwindigkeit an einen anderen Ort versetzenden Tieren, speziell Rossen[8]). Wir erinnern an das fliegende Pferd von 1001 Nacht,

---

1) Vgl. Z. d. V f V. Jahrg. 1902 S. 18 f., 377 ff. Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901 S. 69 f. Noch erwähne ich die interessante Stelle aus Shakespeares „Romeo und Julia" Akt I, Scene 4: „Ebendiese Mab,
Verwirrt der Pferde Mähnen in der Nacht
Und flicht in struppges Haar die Weichselzöpfe,
Die, wiederum entwirrt, auf Unglück deuten."
Auch nach süddeutschem Aberglauben ist es verboten, die Mahr-Zöpfe zu lösen.

2) Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901 S. 70.

3) Bartsch, Mecklenb. Sag. S. 230

4) Hier weise ich auf die großen Sammlungen bei Laistner, Rätsel der Sphinx hin.

5) Eine sehr realistische Sage! Denn eine Nadel macht das Tier natürlich unruhig.

6) Am Urquell 1891 Heft 7; s. a. L. Freitag 66 ff.

7) Ostpreußischer Brauch.

8) Vgl. Z. d. V. f. V. Jahrg. 1902, S. 388 f.

eine Figur des ursprünglich indischen Sagenschatzes; wir gedenken auch des Rittes, den Muhammad von Mekka nach Jerusalem auf seinem Borâq (August Müller, Islam Berlin, 1885 S. 85 f.) machte, und vergegenwärtigen uns, daß das indische Motiv samt einer Reihe verwandter Vorstellungen auch in das europäische Volkstum Eingang gefunden hat.[1]) So wird es wahrscheinlich, daß die begrifflich und geographisch streng abgrenzbare Idee von einem frei umherlaufenden, einen beherzten Burschen gern auf den Rücken nehmenden Pferde, das plötzlich zu riesigen Dimensionen anschwillt und sich hoch in die Lüfte begiebt, um den Waghalsigen abzuwerfen, aber unbeschädigt auf dem Boden liegen zu lassen: — daß dieser eigenartige Sagenzug[2]) aus indischen Fabeln geschöpft ist. Alle Zusätze, die er in Tirol und der Schweiz erfahren hat — die Berichte von des Rosses dämonischen, tellergroßen Augen, seinem Feuerschnauben u. s. w., namentlich aber von seiner **todbringenden** Nähe — mögen sekundärer Natur und den Einflüssen des Katholizismus, vermischt mit den populär gewordenen Sagengestalten von einzelnen Seelen entführenden Rossen,[3]) entsprungen sein. Das Götterroß, das weiße Pferd der Idesfelder Hardt, rennt nächtlich feuerschnaubend an den Totenhügeln hin, springt Vorübergehenden todbringend auf die Schulter, und daher stammt auch das Sprichwort: „gefürchtet wie ein weißes Roß auf der Heide", oder: „wie ein Hagroß".

Pferd als Pfadfinder im Diesseits und Jenseits.

Zu gewissen urältesten Ideen, die das Roß in Verbindung mit dem Tode bringen, führt die namentlich in Deutschland nachweisbare Sitte, das Tier zur **Gründung von Kirchen** zu verwenden[4]). Hier erschließt sich uns eine kulturhistorische Perspektive von großer Tiefe. Denn wie vagierende Stämme dort ihren Wohnsitz aufgeschlagen haben mögen, wo frei umherspringende Rosse einen frischen Weideplatz erkundet hatten, wie sie dem divinatorisch die Wälder durchdringenden Tiere sich als Führer anvertrauen durften, so haben noch viele Jahrhunderte seit dem Auftreten christlicher Ideen den alten Glauben nicht zu zerstören, die günstige Beanlagung des Rosses zur Gründung menschlicher Wohnstätten nicht vergessen zu lassen vermocht. War doch der Roßgarten ein integrierender Bestandteil der alten Städte, die Jagd auf wilde Pferde ein bis zum Ausgang des Mittelalters hier und da notwendig gebliebener Nahrungserwerb. Religiöse Vorstellungen

---

1) Crooke[2], 2, 206.

2) S. Rochholz, Schweizersagen 184, 259, 198 ff; L. Freitag 50 f.

3) Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901 S. 67; Z. d. V. f. V. Jahrg. 1901, S. 414 ff.

4) Z. d. V. f. V. Jahrg. 1901 S. 408 f., 1902 S. 382 f., Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901 S. 79.

2*

befestigten das, was die kulturelle Lage an die Hand gab. Wie unsere Vorfahren ihre im Sturm, im Gewitter dahinfahrenden Gottheiten zu erspähen, ja eines Teiles ihrer Erscheinungen habhaft zu werden sich bemühten; wie man aus dem zufällig gefundenen Hufeisen oder der Trappe auf göttliche Nähe schloß, so suchte man dort, wo das freischweifende, ohnedies mit den Himmlischen im Verkehr stehende Tier sich niederließ, den Wohnplatz eines Gottes, die Stätte des Waltens höherer Mächte. Abgesehen von direkten historischen Berichten über die bezeichnete Art der Kirchengründung und der Thatsache, daß, wie bei karthagischen Gründungssagen ein Rinder- oder Pferdekopf eine Rolle spielte[1], man auch getrocknete Pferde- oder Stier-Köpfe unter den Dachgiebeln der Häuser in einigen Teilen Deutschlands und der Schweiz vorfand[2], interessieren uns hier speziell einige Sagenzüge, die entweder davon berichten, daß Hufeisen als Votiv-Gaben für Kirchen verwandt wurden[3], oder daß ein Pferd die Treppen zum Glockenstuhl heraufgestiegen sei und von oben den Kopf zum Fenster hinausgesteckt habe, oder endlich Schimmel in gewissen Kapellen verhungert wären. Diese letztere Sage spinnt sich z. B. um die Bichelkapelle von Ascholting, sie wiederholt sich aber, und seltsamer Weise wollen die Besucher der Kirche nie daran erinnert werden, daß ein Schimmel darin verhungert wäre: das Motiv der Verhungerung ist sicherlich einem innerhalb der Kirche befindlichen und vergöttlichten Bilde eines Schimmels entsprungen.[4] Daß die Pferde älter sind als die Heiligtümer und diese auf Plätzen gebaut, die der altheidnische Kult sanktioniert hatte, lehrt auch die Thatsache, daß der Erzbischof Bruno von Köln im Jahre 965 dem heiligen Pantaleon „alle seine Stuten“ vermachte „mit Ausnahme derer, die in der Kirche selbst schon vor dem Stifter waren“, und es ist direct von „Rossen Gottes“ die Rede[5].

Wir sahen im deutschen Volksglauben das Bewußtsein der unauflöslichen Verbindung von Roß und Reiter seit ältester Zeit lebendig und beobachteten eine Reihe von ethnologisch interessanten Phänomenen, die dieses Einheitsgefühl auf sozialem, volksmedizinischem und religiösem Gebiete zeitigte. Nunmehr wird es unsere Aufgabe sein, die Nutzanwendung der gewonnenen Ideen auf völkergeschichtlicher Grundlage zu prüfen.

---

1) Justin. 18, 5; Verg. Aen. 1, 442.
2) Rochholz, Aargauer Sagen 2, 19; derselbe: deutscher Glaube und Brauch 2, 85—8; 154. Liebrecht, Volkskunde 294.
3) Z. d. V. f. V. Jahrg. 1902, S. 381.
4) L. Freitag 148.
5) Rochholz, Schweizersagen 1, 369; s. unten S. 62 f.

Erst hier wird die strenge Konsequenz und außerordentliche Tragweite der in die Erscheinung getretenen Gedankenelemente sich uns darthun.

2. Pferd im Kriege.

Von jeher galten die Reiter oder Ritter als eine Elite der kriegerischen Mannschaften, der Dienst bei den reitenden Abteilungen als eine besondere Auszeichnung. Ganz abgesehen von den großen Bequemlichkeiten, die ein noch so langer Ritt vor einem schweren militärischen Marsch voraus hat, mußte das edle und so große Schonung und Sorgfalt beanspruchende Roß schon vermöge seiner Kostbarkeit dem Soldaten der alten Miliz ein besonderes Ansehen geben, wie der moderne Kavallerist auf das ihm anvertraute Tier, das eine so kolossale Bewegungsfähigkeit seiner Truppe und den glänzenden Anblick großer Attaken ermöglicht, mit Recht besonders stolz ist. In dem Pferde sieht der Mann, dessen Reitkunst das Tier ihm unterworfen hat, einen Teil der eignen Schnelligkeit, Gewandtheit und Kraft. Die Behandlung des Tieres ist nicht immer die beste, der Stolz auf dasselbe aber ganz außerordentlich groß[1]). Die romanischen Ausdrücke für Ritter kommen alle von den entsprechenden Namen für Pferd her[2]). Wie von dem Pferde selbst aber die Bezeichnung des Helden, resp. der Adligen (caballeros, cavalieri, cavalier u. s. w.) herrührt, ist auch im Ungarischen lovag und das ältere lófi und lófö (Pferdesohn, Pferdekopf) die Benennung für den Ritter[3]). Aus der Redensart: „er saß auf dem besten

Roß und Reiter im Heer.

1) Ich kann deshalb die Motivierung von Brinkmann, Arch f. n. Spr. 50, 127 nicht billigen, wenn derselbe sagt: „In der Thatsache selbst, daß der Dienst zu Pferde als der ehrenvollere galt, liegt die Ansicht ausgesprochen, daß das Pferd ein edles Geschöpf ist, welches gleichsam diejenigen adelt, deren kriegerischer Beruf sie damit in fortwährende innige Berührung bringt, — eine Ansicht, die so natürlich und so eng mit dem Menschen verwachsen ist, daß noch zur Stunde in unseren Heeren ein jeder Kavallerist mit Stolz auf den Infanteristen herabsieht. Und diese Meinung hat einen guten Grund, denn das Pferd ist, solange es nicht durch Mißhandlung seiner natürlichen Vorzüge beraubt ist, ein durchaus mit kriegerischen Tugenden ausgestattetes Geschöpf, stolz, mutig und ungestüm." Siehe die daselbst gegebenen Citate aus Buffon und Alamanni. Von dem vielgerühmten Mut des Pferdes habe ich mich niemals überzeugen können; wird es doch durch eine Bremse oft zum Rasen gebracht, durch den blossen Anblick der Reitpeitsche scheu gemacht. Es durch das kleinste fließende Wasser zu treiben, ist oft sehr schwer; es mag ungern an Bienenkörben vorbeigehen. Im Klein-Gewehr-Feuer kann man es nur mit Mühe ruhig halten. Den Geschützdonner verträgt es merkwürdiger Weise besser. Seine Kriegsbrauchbarkeit beruht ausschließlich auf den oben im Text gerühmten Vorzügen und vor allem auf seinem Dressurwert.

2) Arch. f. n. Spr. B. 50, 126 f.

3) Wolfs Z. f. d. M. u. S. B. II, S. 272.

Tiere, auf dem je ein Ritter saß", scheint im Altfranzösischen die Redensart entstanden zu sein: „dieses war der beste Ritter, der je auf ein Pferd stieg".[1]) Ja, Helden heißen im Altgermanischen bisweilen nach Pferden, so Hengist und Horsa.

Soziale Institution der Rossewartung.

Das Amt der Wartung der Rosse, bekanntlich auch in den modernen Monarchieen in der Hand sehr hochstehender Hofchargen, ließ die mächtigen Stellungen des Marschalls und Connetable's entstehen.[2]) Der altindische Açvaposaka oder „Pfleger der Pferde" war ein Mitglied der Herrscherkaste. Die Wagenlenker waren stets ihrer Herrn vertrauteste Genossen, sodaß im Altindischen das Wort für: „einen gemeinschaftlichen Wagen habend" einfach: „mit" bedeutet.[3]) Die Wagenkunst muß uralt gewesen sein. Für die Annahme, daß die arischen Völker sie entlehnt hätten, liegt kein unbedingt stichhaltiger Grund vor.[4])

Das Pferd nur im Kriege verwandt.

In jeder erreichbaren Periode der Vergangenheit ist das Roß vorzugsweise oder gar ausschließlich für den Krieg verwandt worden.[5]) Während für die Feldarbeit der weniger schonungs- und pflegebedürftige Zugstier namentlich auf bergigem Boden geeigneter erschien, mußte das Pferd den Kriegswagen

---

1) Kitze S. 2.

2) Ibid. 129.

3) saratha, vgl Petersb. Wörterb. u Zimmer, Altind. L. Reg unt. saratha.

4) O. Schrader, Sprachvergleichung und Urgeschichte, Jena 1890, S. 381 sagt: In Europa ist der Streitwagen bei den ältesten Griechen, bei denen derselbe schon durch die mykenischen Grabstelen bezeugt ist, unzweifelhaft von Ägypten und dem semitischen Vorderasien abhängig, in denen sich diese Kampfesart bis in das 17. Jahrh. v. Chr. zurückverfolgen läßt (W. Helbig, das homerische Epos, S. 88 ff.). In den gleichen Kulturkreis wird doch wohl auch die indisch-eranische Sitte des Wagenkampfes gehören. Wenigstens ist Roth (Zeitschr. d. deutsch morgenl. Gesellschaft 35, 686) der Meinung, daß sich dieselbe überhaupt nicht in den beschränkten Thalebenen Indiens entstanden denken läßt. Vergl. S. 107 Anm. 1. — Nun schildert bereits Homer nach E. H. Meyer's seiner Beobachtung (Indogermanische Mythen 2, 190 ff.) die Troer stets als rossereich, die Griechen als pferdearm. Die der kleinasiatischen Küste vorgelagerten Inseln waren alte Kultstätten der Rosseverehrung. Es ist wahrscheinlich, daß die europäisch-arischen Völker durch das Medium der kleinasiatischen Kultur die Kenntnis des Wagenbaues von den indogermanischen Völkern des westlichen Asiens empfingen. Diese Wanderung, die sich nur ganz spät auf dem Wasserwege, und außerordentlich langsam auf dem Landwege vollziehen konnte, brauchte natürlich längere Zeit als die von Medien, einem Stammlande des Pferdes, nach Ägypten erfolgende. So konnte die von ägyptischen Elementen beeinflußte kleinasiatische Kultur eine Kenntnis weitergeben, die sie selbst so früh empfangen hatte. Nach V. Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere⁶, S 30, muß die Anwendung des Streitwagens zuerst in den mesopotamischen Ebenen erfolgt sein. Wie Inder und Perser sie erst spät erlernten, so müssen die Griechen sich des Kriegsgefährtes bald nach Homer nicht mehr bedient haben. Nur die konservative Inselbevölkerung hielt an demselben fest und die mit den von semitischem Geiste beeinflußten Persern in Berührung kommenden Stämme der Griechen bewahrten es bis in späte Zeit; s. Helbig 249, Anm. 7.

5) So auch V. Hehn⁶, 26 ff., cf. 49.

ziehen oder auf seinem Rücken den Mann dem Feinde entgegentragen, den Fliehenden dem Verfolger entziehen. Das Roß gehörte deshalb dem kriegstüchtigen Helden, dem es ja auch in den Tod folgen mußte. Haben wir doch Beispiele dafür, daß manche Tiere sich nur von ihrem Herrn reiten lassen und nach dessen Tode erschossen werden müssen, so thatsächlich ihren Eigner in das Jenseits geleitend.[1]) Das Roß ist also kein verleih- oder vererbbares Gut. Schwerer als irgendwo mußte hier das Erbrecht einsetzen. Dem rechten Mann gehörte das rechte Tier von Anfang zu[1]), und beide verlassen zur gleichen Zeit die Bühne. Wo sparende Klugheit die Tötung an der Bahre des Herrn verbot, mag man in der Wahl des Erben sehr vorsichtig gewesen sein. Bei den Tencterern erbte nicht der Älteste, sondern der Kriegstüchtigste die Pferde des Vaters.[2]) Im deutschen Märchen treten als Wunschdinge auf: Stock (= Schwert), Pferd und Mantel[3]); oder nur ein Sattel, der aber, gleich dem Zaum, auf das Pferd hinweist. Schwert und Pferd werden auch Skirnisför 8. 9 erfordert, um durch Wafurlogi zu reiten und die Braut zu gewinnen, und so finden sie sich als Gram und Grani bei Sigurd in der Edda wieder, ebenso in der Wölsungasaga.[4]) Außer dem Schwert sind Pferd und Schiff das köstlichste der fahrenden Habe im Altertum.[5])

Vielen Kriegsgottheiten, fast allen Heroen der indogermanischen Sagen kommt das Roß als Attribut zu. Das Pferdeopfer wurde von Griechen, Römern, Indern, Persern, Deutschen und andern Völkern vor dem Ausbruch von Kriegen dargebracht, die dem Rosse entnommenen Omina, sein Wiehern u. s. w. konnten Kämpfe entzünden oder verhindern[6]) Der Ruf seines kriegerischen Muts mag der falsch aufgefaßten Thatsache entspringen, daß es beim Klange der Trompeten scheu auffährt;[7]) Streitroß im Altertum.

---

1) Siehe den Z. d. V. f. V. Jahrg. 1902, S. 16, Anm. 1 publizierten Fall.

2) Tac., Germ. 32; Strabo 4,4, S. 196, C.

3) Grimm, Kinder- und Hausmärchen 93; bei Simrock, Myth.[6] 183.

4) bei Simrock aao.

5) Grimm, Myth.[4], 2, 73 f, Anm. 1.

6) Lenau, Albigenser, sagt:

„Oft trug das Roß Verderben, oft Beglücken,
Das Schicksal einer Welt auf seinem Rücken“

7) Pferde haben ein ausgezeichnetes Gedächtnis und erinnern sich beim Klange der Schlachtmusik durchgemachter Strapazen und Aufregungen. Daher ihre als Mut gedeutete Wildheit. Vergl Vergil, Georgica 3, 83—85:

Tum si qua sonum procul arma dedere
Stare loco nescit, micat auribus et tremit artus,
Collectumque fremens volvit sub naribus ignem.

Das Pferd ist zudem ein für Musik überaus empfängliches Tier; vgl. Shakespeares Beobachtungen, Kaufmann von Venedig V, 1:

jedenfalls hat es diesen Ruf in hohem Grade besessen. Schon die Griechen der homerischen Zeit schätzten das Pferd als wichtigstes Tier, namentlich wegen seiner Verwendung für den Krieg.[1]) Im alten Assyrien war das Pferd seiner Rüstung nach mehr für Kriegszwecke als für diejenige des Laufens geeignet. Niemals wird es Wagen ziehend oder Lasten irgend welcher Art tragend dargestellt,[2]) noch können wir annehmen, daß es in vorexilischer Zeit zu irgend welchen ausgedehnteren Reit-Zwecken diente. Erst in persischer Zeit geschieht eines königlichen Leibrosses für Staatszwecke und eines königlichen Marstalles Erwähnung.[3]) Das

— bei den Semiten,

Roß, wie die Hebräer es kannten, war ein Kriegsroß. Als solches rief es die gemischten Empfindungen von Bewunderung und Ehrfurcht wach. Seine Kraft und Geschwindigkeit[4]) schienen fast übernatürlich zu sein, derartig, daß die frühen Propheten darüber klagen, daß die Politiker mehr seiner gedenken als des Gottes von Israel selbst.[5]) Sprüche 21, 31 heißt es: „Das Pferd hält man bereit auf die Zeit des Krieges, aber der Sieg kommt von Gott".[6]) Ein später prophetischer Schriftsteller er-

---

„Bemerkt nur eine wilde flüchtge Heerde,
Der ungezähmten jungen Füllen Schar.
Sie machen Sprünge, blöken, wiehern laut,
Wie ihres Blutes heiße Art sie treibt:
Doch schallt nur die Trompete oder trifft
Sonst eine Weise der Musik ihr Ohr,
So seht ihr, wie sie mit einander stehen,
Ihr wildes Auge schaut mit Sittsamkeit,
Durch süße Macht der Töne." (Schlegel-Tieck.)

Vgl. im „Sturm" IV, 1 (Worte des Ariel über die Mörder des Prospero, die er verzaubert):

„Da rührt' ich meine Trommel:
Wie wilde Füllen spitzten sie ihr Ohr,
Und machten Augen, hoben ihre Nasen,
Als röchen sie Musik." (Desgl.)

1) Buchholz I, 2, 169. Andromache füttert Hektors Rosse mit eigner Hand: Ilias 8, 186. Uralte Heroennamen bezeugen am besten die Wichtigkeit des Rosses, denn sie sind in vielen Fällen mit dem Wort für Pferd „hippos" zusammengesetzt, z. B. Hippalkmos, Hippobatas, Hippodamas, Hippodameia, Hippodike, Hippodromos, -thoos, -thoōn, -lytos, -machos, -stratos, -korystes, -koon, -lochos, -mēdon, -noos, Hippeus. Stets ist der Farbe des Tieres eine gewisse Beachtung geschenkt worden. Dies lehren Namen wie Glaukippē, Kyanippos, Leukippos, Melanippos, Xanthippos, Pyrippē, Chrysippos; s. Fick, Griechische Eigennamen.

2) Encyklopaedia biblica unter horse.

3) Esther 6, 8; 8, 10; 14.

4) Hab. 1, 8; Jer. 4, 13.

5) Encykl. Bibl. zitiert Js. 30, 16. Ps. 20, 7 f.; 33, 17; 147, 10

6) Michaelis, Mosaisches Recht, B. III, Frankfurt a. M. 1776, sagt S. 336: In der auf Salomon folgenden Periode finden wir bei Juden sowohl als Israeliten Pferde, doch gewöhnlich zum Kriegsgebrauch, z. B. Amos 4, 10; Jes. 2, 7; s. Einleitung.

klärt, daß der Stamm von Juda in der Schlacht wie „edle Pferde“ werden wird[1]) und einer der glühendsten Religionsverehrer unter den weisen Männern giebt uns ein unübertreffliches Gemälde des Schlachtrosses.[2]) Auch im alten Arabien wurde das Roß ausschließlich für kriegerische Zwecke gehalten.[3]) In Indien war seit ältester Zeit das Gleiche der Fall. Hier kann ich auf eine noch immer brauchbare Darstellung verweisen,[4]) die wir ergänzen wollen. In einem vedischen Prosatexte[5]) heißt es: das Roß gehört zur Kriegerkaste, die übrigen Haustiere gehören dem Volke[6]) Es wird in der Schlacht verwandt.[7]) Wie auch in unserem Heer nahm man wohl nur Stuten und Wallache, keine Hengste.[8]) Sehr wichtig war die Verwendung vor dem Kriegswagen. Es heißt: „Mit einem Pferde stattet man den Kriegswagen aus. Deshalb zieht ein Pferd ausschließlich den Kriegswagen.“[9]) „Mit dem Riemenzeug versehen sieht das Roß am elegantesten aus.“[10]) „Der Kriegswagen präsentiert sich am besten, wenn er zur Fahrt in Bereitschaft gesetzt ist.“[11]) Manche Einzelheiten lassen darauf schließen, daß man das stärkere Pferd zur rechten und zwar zuletzt anspannte. Deshalb sagt ein Text in einem Vergleich: „So wie das rechte Roß des Indra

— bei den Indern,

1) Ezech. 10,3.
2) Hiob 39, 19–25.
3) Jacob, Leben der vorislamischen Beduinen 73.
4) Vgl. Zimmer, altind. L. 295. Whitney, Journal of the American Oriental Society 3, 312.
5) Çatapathabrâhmana 13, 2, 2, 15.
6) Der Kaste der Vaiçyas d. h. namentlich den Landleuten, vergleiche Çatap. 13, 4, 4, 1 und 13, 2, 2, 17
Nach der eigentümlichen Bestimmung der Ritualbücher soll der Brahmane bei der Austeilung von Gaben nach der Hochzeit eine Kuh, der Krieger ein Dorf, der Vaiçya ein Pferd erhalten: Hillebrandt, Ritual litter. 67. Diese rein theoretische Bestimmung hat für die Praxis aber keinen Wert gehabt.
7) Çatap. 1, 2, 5, 19. Nach Rgveda 6, 75, 7, scheint der Streitwagen speciell die Funktion gehabt zu haben, die zu Fuß fechtenden Gegner, die durch die Vorderfüße der Pferde umgeworfen waren, zu überfahren. Ganz dementsprechend wird von dem Pferde des Königs Ladislaus gesagt: (ei) mos erat, hostem morsu calceque impetere: Wolf, Z. f. d. M. u. S. B. II S. 274.
8) Ich beziehe mich z. B. auf die Stelle: Çatap. 13, 4, 2, 5: çatam açvaçatam nirastam niramanam. Das Peterſb. Sanskritwb. übersetzt nir-amanam sinnlos mit „mitgenommen“, „abgelebt“, wir haben es wohl als ni-ramanam gleich „treu“, weil kastriert, zu deuten und als hippologischen Sportausdruck zu fassen. Herr Professor Pischel macht mich ferner freundlichst aufmerksam auf seine Ausführungen Z. D. M. G. 35, 713 f., ferner auf Cauer, Delectus Nro. 116, 34 (1. Aufl.) und Röhl, Inscriptiones Graecae antiquissimae Nro. 79 (Zwei Stellen für Griechenland).
9) Çatap. 13, 2, 7, 5.
10) Ibid. 13, 2, 7, 9.
11) Ibid. 8. paryuto wohl gleich pari-yuto, parallel sam-çâ.

an Schönheit",[1]) und ein anderer spricht davon, daß bei den Menschen das linke Roß zuerst angespannt wird: das umgekehrte geschehe beim Vajapeya-Opfer im Götterkreise.[2]) Die Zeit des indischen Mittelalters, für welche die Quellen leichter zugänglich sind, wollen wir übergehen. — Ein Ceylonensischer Palitext sagt: „ein Attribut der Königswürde (d. h.: der Kriegerkaste) sind die Rosse".[3]) Auch beim Avesta-Volk war das Roß hauptsächlich für den Kriegsgebrauch bestimmt.[4]) Der Besitz von Pferden ist der beständig wiederkehrende Wunsch der Altiranier, insbesondere der Kriegsleute. Um Kraft und Ausdauer für sein Gespann bittet der reisige Held die Götter. Diese aber verleihen dem, der ihnen Opfer und Verehrung darbringt, Herden von Rindern und Reichtum an Rossen[5]). Besonders bezeichnend für die vorzugsweise kriegerische Verwendung des Rosses sind die dem Altertum ihren eigentümlichen Stempel aufdrückenden Wagenrennen, die doch wieder nur als Vorübungen für jene ernsten Wettkämpfe zu verstehen sind, bei denen die Geschwindigkeit von Pferd und Wagen bei Angriff und Verfolgung den Ausschlag gab. Wettrennen zu Wagen spielten im alten Indien eine sehr

— bei den Chinesen,

große Rolle, beim Avestavolke treten sie stark zurück.[6]) — Während also die Pferde der asiatischen Indogermanen ausschließlich für den Kriegsgebrauch bestimmt waren, zerfielen die der Chinesen schon im Jahre 1000 v. Chr. in solche, die 1. für den Kaiser und den Adel bestimmt waren, 2. Pferde für den Kriegsgebrauch, 3. Zug- und Ackerbautiere, 4. Regierungspostpferde, 5. Pferde für den Gebrauch von Privatpersonen, 6. Lasttiere.[7]) Wie bei

— bei den Ägyptern.

den Asiaten überhaupt, wurde auch in Ägypten das Pferd nur zu kriegerischen Zwecken angewendet[8]) und zwar vor den Wagen angespannt, nicht als Reittier verwendet. Plutarch erwähnt[9]) eine Sage, wonach Osiris den Horus fragte, welches Tier wohl für den Krieg das nützlichste sei? Als Horus erwiderte: „Das Pferd", wunderte sich Osiris und forschte weiter, warum nicht eher der Löwe als das Pferd? Da sagt Horus: der Löwe mag demjenigen nützlich sein, der Hilfe braucht, das Pferd aber dient dazu, den fliehenden Feind zu zerstreuen und aufzureiben". Der Gott hat Recht behalten. Denn während

---

1) Vājasaneyisamhita 9. 8.
2) Weber, Vājapeya 788 zitiert Catap. 5, 1, 4, 7.
3) Oldenberg, Religion des Veda 474, Anm. 2, zitiert aus dem Vinayapitakam.
4) Geiger, Ostiranische Kultur 350.
5) Ibid. 352; jt. 8, 19, cf. 10, 3 u. 11.
6) Ibid. 353.
7) Navarra, China und die Chinesen 593, Anm. 1.
8) Hehn[6], 27.
9) Plutarch, de Is. et Os. 19.

die Verwendung von Löwen im Kriege einer vorsintflutlichen Zeit angehört, ist es die vornehmste Aufgabe der modernen Kavallerie, mit dem fliehenden Feinde Fühlung zu behalten. Selbst wenn einmal das lebendige Tier durch tote Maschinen seiner Aufgabe enthoben werden sollte, an der Ackerbestellung thätigen Anteil zu nehmen, wird es im modernen Heer von seinen vornehmen Pflichten nicht entbunden werden können.

Die bekannte, aber den Stempel der tendenziösen Erfindung einer späteren Zeit an sich tragende Sage von dem Wettstreit zwischen Athene und Poseidon über die Herrschaft von Athen lehrt, daß im alten Griechenland das Pferd ebenfalls besonders im Kriege geschätzt war. Der Ölbaum, als Geschenk Athenes, vertritt die mit den langsam reifenden Früchten einer müheseligen Kulturarbeit gekrönte Friedensperiode, das Roß Poseidons den Krieg.

Kavallerie im Altertum.

Die dargestellte Thatsache giebt eine Anzahl von Problemen auf, deren Lösung wir uns nicht zumuten mögen. Sicherlich war die Verwendung einer für den Ausschlag eines Gefechtes irgendwie in Betracht kommenden Anzahl von Pferden unmöglich, solange man nicht staatlich geordnete Stutereien hielt. Von der Einrichtung dieser in früher Zeit wissen wir durch Nachrichten vieler semitischer Völker und der Chinesen. Im alten Indien hat man den Zusammenstoß großer Heeresmassen vermieden. In den Gefechten kam nur der Kriegswagen in Betracht. Kavallerieabteilungen von mehr als wenigen hundert Mann werden unerhört gewesen sein. Schon die Schwierigkeiten der Fouragierung, auf die man ehemals kein Gewicht legte, verboten sie. Wenn das indische Opferroß ein volles Jahr umherschweifen durfte, von einer Eskorte von nicht mehr als 100 Mann begleitet, und doch durch diese Schwadron vor den Nachstellungen ganzer feindlicher Stämme genügend gesichert geglaubt werden konnte, so ist das ein Beweis dafür, daß man Reitergefechte größeren Stils kaum gekannt hat. Die Beschützer des Opferrosses gehörten dem kriegerischen Adel an. Sie hielten also Pferde im persönlichen Besitz und waren sicherlich auf ihnen zum Opferplatz geritten. Es ist aber klar, daß bei plötzlichen Einfällen fremder Stämme eine mit ähnlicher Schwerfälligkeit zusammengezogene Truppe wertlos war. Sicherlich hatte der indische König schon in früher Zeit einen Marstall, dessen Inhalt er im Kriegsfall an seine Leibgarde verteilte. Diese entsprach also etwa unserer Garde du corps. Außerdem besaß der Adel eine große Anzahl von Kriegswagen, die keinen geschlossenen Truppenkörper bildeten; sie wurden von einem „Kriegswagenfabrikanten" oder rathakara hergestellt, der seiner Kaste nach ein Aristokrat unter den Handwerkern war. Im persischen Epos reitet Rustem auf seinem Hengst Rehsch ins

Gefecht. Helden reiten in Persien, Deutschland, Frankreich und sonst stets Hengste.[1]) Dies war so lange möglich, als die Großen ihr ganzes Hoflager in den Krieg mitnehmen durften. Auch Rustem besitzt sein eigenes, im Lager weithin sichtbares Zelt; er ficht im Einzelkampf. Beim Massenangriff ist die Verwendung von Hengsten neben Stuten ganz unmöglich. Da die Verwendung von Stuten und Wallachen für das indische Heer ausdrücklich bezeugt ist, so kann man das Vorhandensein von königlichen Gestüten im alten Indien um so sicherer annehmen, als sie in Persien zu der alten Könige Zeiten vorhanden waren.

Die semitischen Völker, namentlich die Assyrier, Babylonier und Juden, bei denen das Staatsgefüge ein so viel festeres war, als bei den Indogermanen, haben dem entsprechend größere Gestüte gehabt; auch diese waren im Privatbesitz des Königs. Nur die fabelhaften Kontributionen, die den Höfen jener Könige gezollt wurden, machen dies verständlich.

Pferd und Stier.

Charakteristisch mußte für die alte Zeit das Zurücktreten des Pferdes hinter der Kuh sein. Nach den Zeugnissen des Veda war diese das Lieblingstier der Brahmanenkaste, die nur im Frieden ihren theologischen Spekulationen nachgehen konnte; das Roß gehörte dem Krieger, dem der Kampf das Lebenselement war. Offenbar hielt er sich auf seinem Landsitz einige Pferde für Kriegszwecke und zum Wagenrennen. Numerisch war der kriegerische Adel dem Brahmanismus und den Mitgliedern der dritten Klasse, den Viehzucht treibenden Landleuten, unendlich unterlegen, und so auch das Pferd der Kuh. Ganz ähnlich mußte es sich in allen Ländern der alten Kulturwelt verhalten. Der nur bedingte Nutzen des Tieres begründete seine numerische Beschränkung. In der Friedensarbeit war der Pflugstier weit brauchbarer. Die Hitze des Südens macht das Pferd für jede schwere Arbeit untauglich. Oder sollte man etwa Rosse gehalten haben, um ihr Fleisch zu genießen? Hier werden uns folgende Überlegungen zu leiten haben.

Jagd auf Pferde.

Der gewohnheitsmäßige Genuß von Pferdefleisch ist nur bei Jäger- und Nomadenvölkern möglich. Schon der ältesten erreichbaren Periode des indischen Lebens, die vielleicht den Übergang von vagierenden Stämmen zum rationellen Betrieb von Ackerbau und Viehzucht darstellt, ist er völlig fremd. Bereits die früheste Aera der Ansässigkeit mußte den Bodenwert so außerordentlich steigern, daß die auf ein ihnen zugewiesenes Terri-

---

1) Auch im assyrischen und babylonischen Altertum gilt das Gleiche. Das Gegenteil wird als Feigheit einmal erwähnt. So heißt es (nach H. Winckler, die Keilschrifttexte Sargons, B. I, Leipzig 1889 S. 22 f. Zeile 109) von Ursa (oder Rusa) von Urartu: „Um sein Leben zu retten, bestieg er eine Stute und floh in sein Bergland hinauf.“ Vergl. S. 25 Anm. 8.

torium beschränkten wirtschaftlichen Einheiten dem überaus anspruchsvollen Tier innerhalb ihrer Gemeinschaften keinen Raum gestatten konnten. Die Jagd auf wilde oder verwilderte Pferde konnte als Sport von einzelnen an der Peripherie des gemeinschaftlichen Kulturkreises liegenden Stämmen weiterbetrieben werden, nationalökonomisch aber wurde das Fleisch des Tieres wertlos. Die geringe Vermehrung und unzweckmäßige Behandlung der Haustiere verbot ihre Schlachtung schon ohnehin.[1]) Man nährte sich in Indien von der Milch der Kuh, aber man schlachtete sie nicht. Zudem mußte die anspruchslosere, aber ergiebige Kuh die anspruchsvollere, aber weit weniger dankbare Stute leicht verdrängen. Die nationalökonomisch in Betracht kommende Schlachtung des Pferdes ist bei ansässigen Stämmen ebenso unmöglich wie seine Erjagung innerhalb eines in den Interessenkreis einer bestimmten Gemeinschaft genommenen Territoriums.

Nutzwerth des Pferdekörpers.

Unter den Völkern des Altertums fand das Pferd bei den nomadisch lebenden Skythen die weitgehendste Verwendung.[2]) Das Pferd galt ihnen alles. Fleisch und Stutenmilch dienten ihnen zur Nahrung, aus den Hufen machten sie vortreffliche Schuppenpanzer, das Fell gab ihnen Kleidung, die Sehnen spannten ihre Bogen.[3]) Auch das Blut wurde genossen, und die Milch zu Butter verwandt.[4]) Der Genuß des Fleisches ist ungeheuer alt. Der moderne Großstädter erreicht ihn häufig unter fremden, klangvollen Namen; im Altertum erstrebte man ihn vielfach mit Leidenschaft. Soll doch der Geschmack von Füllen-Fleisch geradezu köstlich sein.[5]) Bereits in der Diluvialzeit genoß man Pferdefleisch.[6]) Der schlimmste Feind des Diluvialpferdes war der Mensch. Wir wissen durch zahlreiche Untersuchungen, daß die damaligen menschlichen Insassen Mittel- und West-Europas sich ganz wesentlich von der Pferdejagd genährt und die Knochen und Zähne, wie wahrscheinlich auch die Häute, Haare, Sehnen der Pferde zu allen möglichen Gebrauchsgegenständen verarbeitet haben.[7]) Die Jagd auf Rosse scheint wirklich als die Spur einer Erinnerung an eine längst verschwundene Kulturphase geltend gemacht werden zu müssen, da Ausgrabungen in den Höhlen des

1) Vergl. S. 106, Anm. 7.

2) Ich verweise hier auf den von Beth zitierten, mir unerreichbar gebliebenen Aufsatz von Dr. Langkavel in der Ztschr. „Das Pferd" über den Genuß von Pferdefleisch; s. a. Ed. Hahn, S. 194 f.

3) Schlieben, Pferde des Altert., S. 40 f.

4) a. a. O. 213; siehe die dort gegebenen Belegstellen.

5) „Der Pferdefreund" 15, 60.

6) Deutsche hippologische Presse 12, 455.

7) Nehring bei Oskar Schmidt, Die Säugetiere in ihrem Verhältnis zur Vorwelt, Leipzig 1884, S. 203.

Hohenfels in Würtemberg erwiesen haben, daß das Roß seit grauem Altertum in Süddeutschland ein Jagdtier war.[1]) Ebenso dienten zur Zeit der Renntierperiode in Belgien Pferde als Jagdtiere für die dortigen Höhlenbewohner.[2])

Genuß von Pferdefleisch bei den Germanen,

Im alten Deutschland, wo in ältester Zeit am häufigsten das Pferd geopfert worden zu sein scheint, aß man ohne Zweifel das Fleisch vor Einführung des Christentums allgemein. Neu Bekehrten blieb nichts anstößiges an den Heiden als daß diese dem Pferde-Schlachten und dem Genuß des Pferdefleisches nicht entsagten.[3]) Den Thüringern wurde noch zur Zeit des Bonifacius das Verbot des Pferdefleisches eingeschärft, dessen Genuß man als Merkmal des Heidentums ansah und mit der Todesstrafe bedrohte.[4]) Den allemannischen Brauch bezeugt Agathias.[5]) Wichtig ist das alte Motiv der Vorliebe der Hexen für Roßfleisch.[6]) Die Priesterinnen der alten Opfer hatten offenbar das Vorrecht des später verketzerten Genusses. — Die alte Saga-Litteratur kennt den Genuß von Pferdefleisch als etwas ganz gewöhnliches[7]). Ein Satz der ersten Lehrer des Christentums auf Island lautete: „das ist die größte Christentumsverletzung von getauften Leuten, Pferdefleisch zu essen".[8]) Als im Jahre 1000 n. Chr. auf Island offiziell das Christentum eingeführt wurde, behielt man sich die Rechte vor, Kinder auszusetzen und Pferdefleisch zu essen.[9]) Der norwegische König Hákon der Gute verweigerte als Christ den Genuß der verbotenen Speise dem drängenden Volke, das ihn, stufenweise seine Forderungen herabmindernd, dazu veranlassen wollte, das Fleisch, das Fett, die Leber zu essen, die Brühe zu trinken oder zum mindesten den Mund über den Opferkessel zu halten, um den aus der Brühe aufsteigenden Brodem einzuatmen.[10]) Eine päpstliche Bulle untersagte den Skandinaviern bei Strafe der Exkommunikation den Genuß von Pferdefleisch, welches für sie eine Gelegenheit sei,

---

1) Vergl. die Zusammenstellungen über das Pferd in der Urzeit bei Hehn[6], 51 ff.

2) Gregorii ep. ad Bonifacium. ep. 28 ed. Phil. Jaffé. Bibl. rer. German. III. 93 und Ep. 80 Jaffé III, 222; bei Mannhardt, Baumkult I, 151, Anm. 1.

3) Grimm Myth[4] 1, 38 cf. ibid. 2, 900; 877.

4) Ibid. 1, 38, Montanus, die deutschen Volksfeste, Jahres- und Familienfeste 1854 S. 16; vgl. Anm. 2.

5) Bei Grimm 38: *ἵππους τε καὶ βόας καὶ ἄλλα ἄττα μυρία καρατομοῦντες ἐπιθειάζουσι*(ed. Bonn. 28, 5).

6) Grimm, 877, Lawrence 88.

7) Schönfeld, 29 f.

8) Ibid 30 f.

9) Ibid. 31.

10) Ibid. 64 f.; vgl. die etwas inkorrekte Darstellung bei Lawrence 81.

sich abgöttischen Bildern zuzuwenden und dem Kulte von fremden Gottheiten auszuliefern.[1]) In Schlesien wird noch heute bisweilen das Wort „Eselfresser“ d. h. „Pferdefresser“ gebraucht. Wie man einst den deutschen Heiden „Roßfresser“ schalt, so giebt man heute ganzen Dorfgemeinden den Spottnamen: Schelmen, Kaibenschinder, Kaibenfresser (Kaib und Schelm sind Worte für: „tierisches Aaß“)[2]). Unter den asiatischen Völkern sind es namentlich die Kirgisen, die noch heute Pferdefleisch als liebste Nahrung essen, das sie nicht nur dem Kuhfleisch, sondern sogar dem Hammelfleisch vorziehen;[3]) als das beste Fleisch gilt bei ihnen das junger Fohlen.[4]) Für den Kaisak-Kirgisen ist das Pferd am wichtigsten wegen seiner Milch, aus der er sein Nationalgetränk, den Kumys, bereitet.[5]) Außerdem bildet für den Kirgisen das Fleisch junger Pferde einen Leckerbissen, ohne den er sich eben so wenig eine Festlichkeit denken kann, als ein deutscher Bauer ohne Schweinefleisch[6]). Das Totenmahl wird bei den Kaisak-Kirgisen meist am ersten Jahrestage und womöglich sieben Tage lang gefeiert und es werden ungeheure Mengen von Schaf- und Pferdefleisch dabei verzehrt.[7]) Als Totenopfer kennzeichnen sich solche Schlachtungen heute noch z. B. bei dem genannten Volke, welches nach Ablauf eines Jahres ein gutes Reittier des Verstorbenen schlachten. Davon essen alle, die Verwandten und das Volk.[8]) Die jakutische Braut überreicht ihrem Bräutigam bei der Hochzeit einen gekochten Pferdekopf, welcher von Pferdewürsten umgeben ist.[9]) Auch die Kalmücken, Buräten und die zwischen Wolga, Kama und dem Uralfluß wohnenden Baschkiren wie auch die untersten Klassen in China und Persien essen Pferdefleisch[10]). In Indien vergiftet die verachtetste Kaste mit einem für Menschen unschädlichen Nervengift ein Tier, dessen sie irgendwie habhaft geworden ist, und verzehrt es dann.[11]) Von den benachbarten Persern berichtet Herodot, daß sie ihre Tafeln

— bei den Asiaten,

---

1) Rolland, Faune populaire 4, 203, zitiert hierfür H. de Charencey, Ymos Yima, Le Havre 1876, S. 36.

2) Rochholz, d. Gl. und Br. 289. Bezeichnend für die Wichtigkeit des Tieres überhaupt ist die große Zahl der Worte für Pferd. S. Vorwort.

3) Brehm, Tierleben[1], 3, 21, Z. f. Ethnol. 3, 308.

4) F. v. Schwartz, Turkestan 88.

5) Über die Nützlichkeit des Kumys s. Z. f. Ethnol. 3, 308.

6) F. v. Schwartz a. a. O. 65.

7) ibid. 121.

8) Katanoff, türkische Bestattungsgebräuche in Revue orientale I, 235.

9) Schlatter bei Brehm, Tierleben 2, 344.

10) S. z. B. Meyers Konversationslexikon unter „Fleisch“. Einzuschränken ist indeß die Behauptung von Hehn a. a. O.[6], 20, daß für die Mongolen Pferdefleisch die gewöhnlichste und liebste Nahrung sei.

11) Mündlich von Herrn Professor Garbe.

— bei den Polen,

sogar mit im Ganzen gebratenen Pferden zu besetzen pflegten.[1]) In Polen, und zwar in dessen südlichem Teil, der „gleichsam das natürliche Vaterland der wilden Pferde ist“, soll der Genuß von Roßfleisch noch im Jahre 1776 n. Chr. gewöhnlich gewesen sein.[2]) Nach Hieronymus aßen Quaden, Vandalen und Sarmaten Pferdefleisch.[3])

— bei den Amerikanern.

Die ungeheuren Steppen Amerikas bieten mit ihrem großen Reichtum an verwilderten Pferden ein weites Jagdgelände. Die Patagonier genießen deshalb Pferdefleisch.[4]) Bei den Las-Nocas schlachtet man eine große Anzahl von Stuten bloß der Häute wegen in jeder Woche. Im Kriege nehmen die Truppenabteilungen, welche in die Ferne gesandt werden, als einzige Nahrung Herden von Pferden mit.[5]) Die Eingeborenen im Süden des Rio de la Plata essen das Fleisch der dort sich in verwildertem Zustande herumtreibenden Pferde, namentlich der Fohlen und Stuten.[6]) Dagegen essen die Guaycurus, brasilianische Eingeborene, alle Tiere, das Pferd ausgenommen.[7]) Hier scheinen schon totemistische Ideen mit einzufließen: man durfte sich nicht an dem Tiere vergreifen, das zur Amme des Menschen wurde, indem es diesem seine Milch hergab.

Pferdefleisch als Medikament (bisweilen verboten).

Die Chinesen gestatten die gleiche Speise nur sehr bedingt. Nach dem Chinesen Li-Chi-shun (16. Jahrh.) soll Pferdefleisch nur geröstet und mit Ingwer und Schweinefleisch zusammen genossen werden. Das Fleisch eines schwarzen Pferdes aber zu essen, ohne dabei Wein zu trinken, würde sicherlich den Tod herbeiführen. Man wird ferner gewarnt, die Leber eines Pferdes zu essen, da beim Pferd die Galle fehlt, die bei anderen Tieren die giftigen Substanzen der Leber in sich aufnimmt. Das Herz eines Schimmels aber vertreibt Vergeßlichkeit.[8]) — Nach der neuindischen Anschauung mancher Gegenden soll der Genuß von Pferdefleisch Krämpfe erzeugen. Deshalb sagen, wenn ein Sepoy (auswärtiger Soldat in englischen Diensten) beim Übungsschießen die Scheibe fehlt, seine Kameraden, um ihn zu necken, er habe das verhängnisvolle Fleisch gegessen.[9]) Bei den Griechen wurde

---

1) Jähns, 1, 437 Anm.

2) Michaelis, Mosaisches Recht, B. III, 276, der hinzusetzt: „und von einer vornehmen Person, die dort ihre Güter hat, habe ich gehört, daß das Fleisch der jungen Pferde sehr wohlschmeckend sein soll und für eine Delikatesse gehalten wird.“

3) Hahn S. 195.

4) Meyers Konvers.-Lexikon unter „Fleisch“.

5) Brehm[1] 3, 13.

6) ibid. 8f.

7) Z. f. Ethnol. 23, 24.

8) Z. f. Pferdekunde und Pferdezucht 1900 S. 60; Aufsatz von E. M. Köhler über „das Pferd in China“.

9) Crooke[2], 2, 207.

das Fleisch des Tieres als ausgesprochen giftig betrachtet.[1]) „Eine physiologische Grundlage hat dieser Glaube nicht, die Gefahr ist vielmehr in seiner heiligen Natur begründet", d. h.: das Roß wurde als das Totemtier geschont. Wie das große Epos Firdôsî's berichtet, schlachtet der iranische Held nur in der höchsten Not sein Roß und ißt es.[2]) In Turan wird dagegen bei festlichen Gelegenheiten Pferdefleisch gegessen.[3]) Diese letztere Nachricht stellt sehr deutlich eine Opposition des Dichters oder seines Zeitalters gegen die bei den benachbarten Nomadenstämmen noch herrschende Sitte der Pferdejagd und des Pferdeschlachtens dar. Nach persischer Sage[4]) schlachtet und ißt der von Kersasp gefangene Gandaw dessen 15 Pferde (aus Not oder weil er ein Unhold ist?). Die Beduinen, deren heidnische Vorfahren das in ihre Wüsten als Fremdling eingeführte Roß ja nur durch größte Schonung und Sorgfalt sich erhalten konnten, schlachteten Pferde stets nur in der größten Not.[5]) Großartig erzählt der persische Dichter Sa'di in seinem Bostân von der unbegrenzten Gastfreiheit des armen, aber edlen Hâtem-Tai, der seinen Gästen die einzige Habe, sein wertvolles Roß, zunächst zeigt, dann aber heimlich schlachtet und vorsetzt, so das höchste Gebot des Islâm bis zum äußersten erfüllend. Solche Beispiele haben bis zur neuesten Zeit Nacheiferung erweckt.[6]) Eine ganz eingeschränkte Verwendung fand das Roßfleisch in der semitischen Volksmedizin.[7])

Genuß von Pferdefleisch eingeschränkt.

Zusammenfassung.

Unsere Untersuchung lehrte, daß im wesentlichen überall da, wo verwilderte Pferde in größerer Anzahl anzutreffen sind, das Roß erjagt und geschlachtet wurde; daß sich derartige Mahlzeiten, die, der Größe des Beuteobjekts entsprechend, eine erhebliche Anzahl von Teilnehmern erforderten, namentlich zu festlichen Gelegenheiten, zu markanten Tagen im Familienleben (wie Hochzeit und Begräbnis), oder aber zu social wichtigen Gelegenheiten, als Convivium ganzer Stämme eignen konnten; daß schließlich die religiöse Idee des Opfermahles in demselben Moment wirksam werden mußte, der das mit immanentem göttlichen Leben ausgestattete Tier zugleich zum Naturelement erhob

1) R. Smith, Rel. d. Sem. Übersetzung 294 Anm. 670; vergl. Hahn 195.

2) R. II, 322. V, 1020.

3) P. IV, 537.

4) S. B. E 18, 375. Anm. 2—4 (nach der freundlichen Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Horn zu Straßburg).

5) G. Jacob, Leben der vorislamischen Beduinen 87.

6) Burckhardt erzählt, daß ein Scheikh, der nichts für seine Gäste hatte, seine eigene Stute schlachten wollte: B., Beduinen u. Wahaby, Weimar 1831. 8⁰. S. 196.

7) Globus, Jahrg. 1901. B. 80 S. 203. Spalte 1.

und so die Schlachtung des Einzelindividuums zur Auflösung desselben in den eben gefaßten Allgemeinbegriff machte.

Im folgenden wollen wir uns bemühen, eine spezielle Modifikation der von uns betrachteten Tierspezies auf die Tragfähigkeit der im Vorausgegangenen gewonnenen Ideen zu untersuchen, um dadurch zugleich übergreifend dem Verständnis der im zweiten Hauptteil zur Erörterung gelangenden Beziehungen des Rosses zur Gottheit die Wege zu ebenen.

3. Der Schimmel.

Vergöttlichung der Albinos.

Das leuchtende Weiß, der alle Farben des Sonnenspectrums sammelnde Strahl, hat auf das menschliche Auge von jeher den größten Reiz ausgeübt, die menschliche Verstandesthätigkeit von jeher neu belebt. Tritt diese Farbe bei Mensch oder Tier als pathologische Erscheinung auf, so wird sie als Albinismus vergöttlicht. Jenen Zeiten, die dem Körper als solchem eine aber gläubische Verehrung zollten, die ihre Götter zu Riesen oder Ungeheuern schufen, um alsdann deren potenzierte physische Kraft anstaunen zu können, jenen Menschengeschlechtern, die im Gebären oder Erzeugen den Lebenszweck von Mensch und Tier erloschen wähnten, und wiederum in der Zeugung nur eine Neuformung des väterlichen Wesens sahen: jenen Zeiten konnte jede körperliche Abnormität nur als bedrohliches Monstrum, als Neuzeugung gefährdender Energien erscheinen. So lernen wir die Veneration des Albino verstehen, so sie in die ganze Schar der kultischen Ideen von vielarmigen, -brüstigen, -köpfigen oder aber einarmigen, -äugigen, zahnlosen und hinkenden Gottheiten einreihen. Neben solchen menschenähnlichen spielen aber tierähnliche Wesen in ältester Zeit eine außerordentliche, vielleicht die vorherrschende, Rolle. Sie werden nicht etwa im Himmel lokalisiert, einem Pantheon einverleibt, sondern lebten als Einzelwesen, als religiöse Ideen, auf der Erde, sich mit jedem neuen Falle von Polydactylie oder Albinismus von neuem manifestierend. Jener Mann, der die Götter zuerst in den Himmel versetzte, hat sie für die Menschen dadurch schon halb und halb unschädlich gemacht.

Vergöttlichung des Schimmels bei den Indogermanen.

Der Schimmel ist kein Albino. Er wird es erst, wenn der Chorioïdea seines Auges das Pigment fehlt. Ein altindischer Text spricht von der Lichtscheu eines solchen Pferdes als typischem Symptom seines Albinismus.[1]) Immerhin gilt, was für den albinotischen Schimmel festgestellt wird, für das Tier als solches in kaum eingeschränktem Maße. Wir werden im

1) Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901, S. 62, Anm. 1.

folgenden zeigen, daß jene Schwärme, die wir als Indogermanen zusammenzufassen pflegen, höchst wahrscheinlich die Verehrung des weißen Pferdes bereits in ganz spezieller Form gekannt haben. Besonders ist hier eine Nachricht Herodots hervorzuheben, daß um den Hypanis in Skythien, doch wohl an den Gestaden des Schwarzen und Kaspischen Meeres, Herden wilder, weißer Pferde weideten.[1] Jene Gegenden sind es, die mit ihrem Steppenreichtum, dem dürftigen Ackerland, der Nähe des Meeres und seiner Stürme meines Erachtens in erster Linie darauf Anspruch erheben können, als Urheimat der indogermanischen Stämme zu gelten. Der dort frei umherschweifende Schimmel mußte, wie er noch spät dem griechischen Berichterstatter auffiel, sich der besonderen Aufmerksamkeit jener Menschengruppen erfreut haben. So konnten sich an sein Auftauchen schon sehr früh zahlreiche religiöse und sociale Ideen ranken, die dem Semitentum und anderen Kulturkreisen verschlossen blieben, die aber auch den Indogermanen später verloren gingen. Denn weder im Germanentum, noch in Griechenland und Indien kann man Vergöttlichung des Albino in erster historischer Zeit nachweisen.[2] Wo weiße Tiere im alten oder neuen Testament auftreten, stellt ihre Farbe meist das Reinsein im physischen, dann im moralischen Sinne, die Läuterung, den Sieg dar.[3] Hier kommt zunächst die Vision des Sacharja in Betracht,[4] nach der die Engel des Herrn auf roten, fuchsfarbenen und weißen Pferden sitzen und auf diesen das Land durchziehen. Mit dem roten Roß wird vielleicht auf das Blut hingedeutet, das bald infolge des Zornes Jahves strömen soll; wie das Rot öfter als Blutfarbe vorkommt. Das hellere Rot (die Fuchsfarbe) mag auf die Farbe des Feuers gehen; das zuletzt erscheinende Weiß ist Zeichen des Sieges und Triumphes.[5] Nach Henoch 90, 38 ist der erste unter den weißen Farren das Wort, und selbiges Wort war ein großes Tier.[6] Das weiße Roß des apokalyptischen Reiters bedeutet den Sieg.[7] Der Messias reitet dort ebenfalls ein weißes Roß.[8])

1) Herod. 4,52; cf. 7,40: Schlieben, Pferde des Altert. 21. Nach letzterem wäre diese Thatsache aus griechischen und römischen (?) Quellen bekannt.
2) Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901 S. 82 Anm. 11 und ibid. 58.
3) ibid. 54.
4) Sacharja 1,8 ff., cf. 6,2 f.
5) So nach dem Strack-Zöcklerschen Kommentar zum A. T., S. 174.
6) Henoch 90, 38.
7) Apok. 6, 2 ff.
8) ibid. 19, 11. Natürlich handelt es sich hier zunächst um das Erzeugnis einer dichterischen Phantasie, nicht um traditionelles Material. Das rote Pferd dieser Stelle (hippos pyrrhós) bedeutet wohl wiederum den Krieg, das Schwarze Teuerung (nicht Tod), das Falbe den Tod; (chlōrós, „falb", bezeichnet bei Homer, Il. 7, 479 die Leichenfarbe).

Im Königsbuch des Firdôsi reitet Sijawusch bei der Feuerprobe in **weißen Gewändern** durch den angezündeten Holzberg. Die Kleidung des Verklagten, des Verstorbenen, bezeugt häufig seine Gesinnung und wechselt selbst spontan mit ihr.[1] Deshalb ist das Weiß als Farbe des moralischen Reinseins später Attribut des Christentums, die Schwarzfärbung von Mythen-Wesen eine Brandmarkung des Heidnisch-teuflischen im Sinne des christlichen Fanatismus[2]); umgekehrt: die Substituierung von schwarzen Objekten durch weiße, ein Symbol ihrer Bekehrung zur christlichen Lehre. — Das alte Sachsenroß im Heerschild war vor Wittekinds Taufe schwarz, später weiß.[3]) Offensichtliche Bemalungen von Pferden, ja selbst Schimmeln, sind namentlich dem semitischen Altertum nicht fremd und kommen bis zur neuesten Zeit vor. Arabische Märchen erzählen von rosenroten Pferden einzelner großer Männer und **Jaubert** sah in Kazbin die Schimmel des Schahs an Mähne, Schweif und Schenkeln orangenrot bemalt.[4])

Soziale Bevorzugung des Schimmels.

Die **soziale** besondere Wertschätzung des Schimmels ist schon äußerst früh der abergläubischen entsprossen. Gilt das Pferd als das edelste Tier, so gilt der Schimmel als das edelste Pferd. Offenbar ist das dem Rosse und speciell seiner weißen Gattung zuerteilte Lob eine Folgeerscheinung seiner mühe- und kostenvollen Auferziehung. Es ist eine der Ethnologie bekannte Thatsache, daß jeder Stamm dasjenige Tier besonders verehrt, dessen Fleisch, Milch u. s. w. ihm seine Nahrung reicht; aber ebenso sicher wird diese Verehrung ausschließlich höher stehenden Lebewesen zu teil und wächst mit dem Grade der Schwierigkeit, das betreffende Tier am Leben zu erhalten und zu seinen Diensten zu gebrauchen. Der Fischer der Kurischen Nehrung benutzt die von ihm gefangenen Fische zum Ballspiel, zieht ihnen bei lebendigem Leibe die Haut ab und legt sie, eben erst gefangen, in die Bratpfanne. Eine sentimentale Schonung kommt auch dem Pferde nicht zu. Seine Wertschätzung als des „edelsten Tieres“ ist aber die notwendige Sekundärerscheinung zu dem großen Aufwand an Aufmerksamkeit, Schonung und Kosten, die sich jeder Pferdebesitzer leisten muß, wenn er das unentbehrliche Tier sich erhalten will. Der Schimmel[5]) soll nach dem Urteil von

---

1) Z. f. Ethnol. a. a. O. S. 59. Hier sei auch auf den zweiten Teil der Abhandlung von Dr. Walther **Gloth**, „Das Spiel von den sieben Farben“, Königsberg i. Pr. 1902, im ersten Hefte dieser Sammlung, hingewiesen.

2) Z. f. Ethnol. a. a. O. S. 67.

3) **Bechstein**, Mythe, Sage, Märe und Fabel im Leben und Bewußtsein des deutschen Volkes L. I, 1854, S. 118; II S. 159.

4) **Klemm**, Kulturgeschichte VII, 57.

5) Z. f. Ethnol. S. 62 Anm. 1.

Pferdekennern manchen Krankheiten, namentlich Augenleiden, noch zugänglicher sein als die Pferde es ohnehin sind; auch erfordert sein Fell eine ganz besondere Pflege und Reinhaltung. Aber eben deshalb war der Schimmel vor allen Pferden geschätzt und von denjenigen bevorzugt, die ihn zu halten sich leisten konnten. Das deutsche Sprichwort legt hierfür manches schöne Zeugnis ab. Besonders lehrreich ist die häufig wiederkehrende Analogie zwischen Pferd und Ehefrau, deren leicht verlierbarer, kostspieliger Besitz und so oft bereuter Erwerb manche köstliche Sentenz geliefert hat. Man sagt: „Wenn alle Pferde Schimmel wären, so hätte man keine Rappen";[1]) und in vielen deutschen Gegenden sowie in Nordfriesland und Sylt: „Weiße Pferde brauchen viel Streu,"[2]) auch: „ein graues Pferd ist noch kein Schimmel", „hundert graue Pferde machen noch nicht einen einzigen Schimmel", „ein Schimmel trabt so weit als ein Hengst."[3]) Auch heißt es in Deutschland und Dänemark: „Wer ein weißes Pferd und eine schöne Frau hat, dem fehlt es an Sorge nicht."[4]) Wie man „equis albis vehi" für „hochfahrend (sic!) auftreten" sagte, so kannte man in später deutscher Zeit den Tropus: „mit weißen Pferden vorausreiten", um zu bezeichnen, daß jemand in einer Sache weit vorzüglicher ist als ein anderer; sei es, weil man vor alters die weißen Pferde höher schätzte als die übrigen, oder weil die Sieger im Triumph mit weißen Pferden zu fahren pflegten, oder weil man weiße Pferde für glücklicher hielt.[5]) Die Redensart „auf obrigkeitlichem Schimmel herumreiten" wird in der Schweiz deshalb gebraucht, weil für die Boten der Eidgenossen, die ehemals ritten, auf öffentliche Kosten Schimmel gehalten wurden,[6]) wie ja auch Papst und Kaiser, nicht minder die übrige weltliche oder geistliche Oberhoheit, das weißfarbige Reittier bevorzugten.[7]) Auch die Sagas der Isländer heben die weiße Farbe der Pferde als besonders vornehm hervor. Oft wiederholen sich dort Ausdrücke wie diese: hann var hvítr at lit, oder sá hestr var sonr Hvítings, ok var alhvítr at lit oder hann átti tvo hesta alhvíta, nema á eyrunum, þar voru their svartir.[8]) Der in der Bekehrungsgeschichte des Nordens eine so große Rolle spielende Olaf der Heilige ist auf einer im Nationalmuseum zu Kopenhagen auf-

1) Wander, Sprichwörter-Lexikon unter: „Pferd" (III, 1308, 656).
2) ibid. 648 u. 792.
3) ibid. unter „Schimmel" 4; d. h. eine Schimmelstute oder ein weißer Wallach trabt soweit als ein andersfarbiger Hengst.
4) ibid. unter Pferd 737.
5) ibid. 921.
6) ibid. unter Schimmel 11.
7) Z. f. Ethnol. S. 81 ff.
8) Schönfeld, das Pferd im Dienste des Isländers zur Sagazeit 67.

bewahrten Holztafel, auf einem Schimmel in seinem Krönungsschmuck unter das Volk reitend, abgebildet.[1]) Auch die Ungarn kannten seit alters die Verehrung des Pferdes. War es doch für die nomadisierenden Stämme der treueste Begleiter und oft der Erretter aus den Nöten der Schlacht. Auch später noch, als dieselben im heutigen Heimatlande saßen, galt das weiße Pferd als heilig und wurde sozial besonders hoch geschätzt[2]), — ja, der Held der Sage scheut sich, das heilige Tier zu profanen Zwecken zu benutzen.[3]) Wie die römischen Triumphatoren ehemals weiße Rosse hatten[4]), so sagt noch das italienische Sprichwort: ‚Caval bianco e donna bella non è mai senza martello'.[5]) Auf altgriechischem Boden sei hier nur einiger Personennamen gedacht, die den Beweis dafür liefern, daß man den Helden nach der Farbe seines Rosses benannte.[6]) Das persische Nationalepos schreibt Alexander dem Großen einen Schimmel zu: — offenbar im Anschluß an semitische Ideen. Alexander ist hier der Sieger und als solcher Schimmel-beritten. Daß dem islamitischen Orient der Schimmel hochgeschätzt war, lehrt z. B. der Bericht Maqrîzî's,[7]) nach dem i. J. 1261 n. Chr. der Chalif des Baibars diesem bei seinem feierlichen Einzug in die Hauptstadt, außer der Uniform, u. a. auch Schwerter und zwei Fahnen verlieh, die man über seinem Haupte entfaltete, wobei man ein weißes Roß vorführen ließ mit schwarzer Schärpe und Schabracke. — Daß im indischen Privatleben einer sehr alten Zeit die weißen Rosse bevorzugt wurden, spricht ein vedischer Prosatext mit dürren Worten aus.[8]) Im Epos reiten die zu Helden degra-

---

1) Schönfeld a. a. O. 67.

2) Kohlbach, Archiv f. Religionsw. 3. 333.

3) s. Wolfs Z. f. d. M. u. S. 2, 278.

4) Verg. Aen. 3, 537 f. Sibyll. 3, 176 bei Holtzmann, Kommentar zur Offenbarung S. 328.

5) Brinkmann, Arch. f. n. Spr. 50, 130.

6) Glaukippe, Kyanippos, Leukippos, Melanippos, Xanthippos, Pyrippe, Chrysippos; s. Fick, griechische Personennamen. Benennungen von Pferden nach der Farbe giebt Kitze a. a. O. S. 13. Über die Wertschätzung der einzelnen Farben spricht er sich ibid. 19 f. so aus: die weißen und schwarzen Pferde sind am wertvollsten. Ein Pferd ist weiß wie Schnee, wie eine Blume, wie eine Lilie, wie Milch und Wolle.

7) s. Quatremère, Sultans Mamlouks I S. 149 f. bei G. Jacob, das Schattentheater in seiner Wanderung vom Morgenlande zum Abendland Berlin 1901.

8) Aitareyabrahmana 8, 22; dazu vergl. auch Winternitz, der Sarpabali, Wien 1888 S. 26. Übrigens ist in Ostpreußen gerade das Umgekehrte, ein Mißtrauen gegen Schimmel und überhaupt weiße Haustiere, vorhanden. Ein Sprichwort sagt: „Pfarrerstöchter und weiße Küh' geraten selten oder nie" und ein anderes: „Ein Schimmel ist kein Pferd." Schimmel werden immer schlechter bezahlt als andersfarbige Tiere.

dierten Gottheiten vielfach Schimmel. Ein späterer Text enthält den Bericht von einem Pferde, dem Tiere des Manidatta. Es war so weiß wie der Mond; der Schall seines Wieherns war so musikalisch, wie der einer hellen Muschel oder eines anderen hell tönenden Instruments; es sah aus wie die in die Höhe schäumenden Wogen des Milchmeeres. Es trug Löckchen im Nacken und als Schmuck Mähnenjuwelen, Beinschmuck und andere Kennzeichen, die seinen Ursprung auf das Gandharvengeschlecht zurückzuführen schienen.[1]) Über moderne Schimmelverehrung wird später zu sprechen sein. Endlich sei erwähnt, daß auch im alten Aegypten von den Königen Schimmel gezüchtet wurden.[2])

Schimmel im Aberglauben.

Die allgemeine Wertschätzung des weißen Rosses hatte seine spezielle Verwendung bei manchen Familienfestlichkeiten, namentlich bei der Hochzeit, zur Folge. Im alten Deutschland galt nach des Tacitus' Bericht der Schimmel als Hochzeitsgabe.[3]) Nach märkischem Brauch fungiert bei der Hochzeit ein Schimmel, auf den sich ein mit einem roten Weiberrock bekleideter Mann mit großem Hut setzt.[4]) Natürlich greift die soziale Gewohnheit bald auf das Gebiet des Aberglaubens über. Deshalb gilt auch bei den Ominibus die düstere Farbe, die Farbe der Trauer, als unglückverheißend gegenüber der hellen[5]) Namentlich gilt dies vom Schimmel im Traume junger Mädchen, denen er als Prophet baldiger Ehe willkommen ist. Dagegen verheißt das gleiche Tier dem Slaven, der sich nach alter Sitte noch des Weiß als der Totentracht bedient, fast durchgängig Unheil.[6]) Daß in alter Zeit auch dem Germanentum das Weiß als Totenfarbe und deshalb als unheilbringend galt, lehren die zahlreichen, weißgekleideten Heiden-Gottheiten der deutschen Sage. Schimmel entrücken Lebende oder Sterbende in die unbekannte Ferne; auch Frau Holle reitet wie der Wind- und Totengott zuweilen auf prächtigem Schimmel.[7])

Schimmel als Sonnensymbol.

Die bei weitem größte Rolle aber spielt das weiße Roß als Sonnensymbol, nicht etwa, weil die weiße Farbe das Tier dazu prädestiniert hätte, Abbild des leuchtenden Gestirns zu sein — durch eine solche Aufstellung würden wir in die Mythenbildungen ein modernes, ästhetisches Element hineintragen, das wir als von denselben ausnahmslos ausgeschlossen betrachten[8]) —,

1) Crooke², 2, 205.
2) Z. f. Pferdekunde und Pferdezucht 1900 S. 150.
3) Z. f. Ethnol. 1901 S. 82. Anm. 8.
4) Kuhn, märkische Sagen 361.
5) Hopf, Orakeltiere und Tierorakel 235.
6) Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901, S. 66 f.
7) Wolfs Z. f. d. M. u. S., 1, 28; Mogk, Grundr. d. germ. Philol.², 3, 279.
8) Vergl. unten S. 75 Anm. 8.

sondern weil die weiße Farbe, deren soziale Schätzung uralt war, dem göttlichen Rosse als solchem zukommen mußte. Die später zu erwähnende Tatsache, daß die Griechen selbst den Göttern der Unterwelt den Schimmel opferten,[1] bestätigt unsere Aufstellung.

Das Roß — wir dürfen getrost sagen, das weiße Roß[2] — wurde den indogermanischen Völkern ein Sinnbild der sich unermüdlich am Himmel fortbewegenden Sonne in deren Eigenschaft als eines wandelnden und eben durch sein Wandeln die Zeiten ordnenden Gestirns. Zur Darstellung der Wärme oder Leuchtkraft der Sonne hätte sich jedes andere Objekt besser geeignet, als das Roß, zur Repräsentation eines unermüdlichen Dahineilens keines besser als dieses Diese wichtige Wahrheit ist bereits mehrfach richtig erkannt worden.[3] Auch den Mond sah man nicht gar selten als Schimmel an. Das altslavische Rätsel kennt noch den Mond in der Gestalt des Füllens.[4] Baldr, der altnordische Gott, nach meiner Auffassung ein Repräsentant des Mondes, reitet das Pferd Silfrintoppr, d. h. Silberzopf, Heimdallr reitet Gulltoppr. Der Mond wird ja häufig silbern, die Sonne golden gedacht. Dagegen lassen die Armenier den Mond auch auf einem gelben Rosse reiten,[5] wie die Inder ihn bisweilen mit Schimmeln fahren sehen.[6]

Auf die deutsche Auffassung der späteren Zeit übten griechische Vorstellungen, durch die Übernahme in unsere Poesie vermittelt, einen gewissen Einfluß aus. Der von seinen Rossen auf feurigem Wagen gezogene Flammengott blieb der heimatlichen Dichtung nicht fremd.[7] Aus dem Dunkel der alten Mythologie treten nur wenige Namen hervor.[8] Nach altnordischer Auffassung

---

1) Vergl. S. 46 Anm. 3.

2) Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901, S. 63.

3) Menzel, Odhin 210 sagt: „Das Pferd ist ein Sinnbild des schnellen Zeitlaufs überhaupt“; V. Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere[4] 39 f.: „Zwischen der Sonne und den Rossen ist das Tertium comparationis die Schnelligkeit.“ Jaehns, Roß und Reiter I, 250, erkannte die stete Bewegung der Sonne als Ursache, sie als Roß zu denken. Schon Furtwängler, Idee des Todes 8, sagt richtig, daß beim Hineinbringen des Pferdes in den indischen Mythus das Moment der Bewegung maßgebend gewesen sei. Hehn [6], 36, zitiert zum Beweis dieser Behauptung die auch von uns herangezogenen Stellen Ov. Fast. 1,385; Herod. 1,215.

4) Kreck, Einleitung in die slavische Litteraturgeschichte, 812.

5) Abeghian, armenischer Volksglaube 47. Bei den Babyloniern hat der (weiblich gedachte) Mond weiße Haare; Winckler, Himmels- und Welten-Bilder der Babylonier, S. 43.

6) Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901, S. 65, Anm. 6.

7) Ich entnehme aus Grimm, D. Wb. 7, 1679 f., unter „Pferd“ 6: „Wan Phöbus seine Pferd hat in den Niedergang belaitet.“ Weckherlin 404; „(wenn die Sonne) hinab mit ihren Pferden geht.“ Opitz 2,51; „die Sonne sprengt die Pferde frisch in die Frühlingsbahn“. S. Dach 280 (Österley).

8) Z. d. V. f. V., 1902, 99.

wird die Sonne von den Rossen Arvakr („Frühwach") und Alsvidr („Allschnell") gezogen.[1]) Auch erinnere ich an das Tagroß Skinfaxi („glanzmähnig") und an Hrimfaxi („taumähnig"); dazu kommt Gullfaxi, das goldmähnige Roß des Riesen Hrungnir. Wir sehen, daß die Mähnen der Rosse der Sitz ihrer Leuchtkraft, resp. ihrer Taubefeuchtung, sind; wie andere Völker z. B. von der Mähne des Löwen den Sonnenstrahl ausgehen lassen. Die Sonnenjungfrau des altdeutschen Rätsels hat goldene Haare. Der Tau der Rosseshaare entspricht dem Glanze der Mähne des Tagesrosses. In beiden Fällen ist das Haar der Ausgangspunkt der Symbolik gewesen. Noch erwähnen wir Fro als Sonnengott und sein Roß.[2])

Solare Schimmelgottheit als Zeitenordner,

Die natursymbolische Vorstellung vom Schimmel als der am Himmel rastlos wandelnden Sonne hat sich namentlich auf deutschem und indischem Boden schon früh zur ethischen vertieft. Durch seinen Wandel, seine regelmäßige Wiederkehr, ordnet das leuchtende Gestirn das soziale Leben. Wie es Sommer und Winter, Aussaat und Ernte schafft, das Neuerstehen und den Tod der Vegetation hervorruft, so begründet es eine sittliche Weltordnung, ein Gebanntsein des Menschen in die an die Zeiten des Tages und Jahres geknüpfte Kulturarbeit. Eine berechtigte Hoffnung auf die Zukunft und eine hoffende Arbeit in der Gegenwart wird erst nach Erkenntnis der unverbrüchlichen Wiederkehr der Sonne möglich. Uns will es so scheinen, als ob dieses Vertrauen auf das naturgesetzlich vorhandene Bestehenbleiben des Jahreskreislaufes und die Erkenntnis seiner Bedeutung für das menschliche Leben nicht viel älter sein können als die Absonderung der asiatischen Indogermanen von dem großen Völkerschwarm, dem sie angehören. Die vedischen Texte sprechen mit zu großer Emphase die Verehrung des Jahreskreislaufes als die Zentralidee der Vergöttlichung des Sonnenpferdes aus, als daß wir glauben könnten, die wichtige Lehre sei von Alters her gewonnen. Auf deutschem Boden hat sich ein höchst wichtiger Brauch erhalten, der uns klar veranschaulicht, wie der Sonnengott auf einem weißen Rosse in die einzelnen Hütten der Menschen einkehrend gedacht wurde. Diesem Brauch entsprechen die Ausdrücke: „Der Sommer, der Winter ist vor der Thür, tritt ein, kehrt ein."[3]) Schon vor Jahrzehnten ist die alte Sitte richtig als Wodansumzug aufgefaßt und gedeutet worden.[4]) Sie wieder=

— bei den Germanen,

---

1) Mit der korrigierenden Übersetzung der Eigennamen gegeben bei Mogk, Grundr. f. germ. Philol.², 3,380.

2) Jähns a. a. O. I, 387.

3) Grimm, Myth⁴, 2, 633.

4) Jähns a. a. O. I, 279 ff.

holt sich überall in wenig differenzierter Form.[1]) Im hannoverschen Ribbesbüttel wird ein kräftiger Bursch bei der Weihnachtsfreude als Schimmel verkleidet und darf dann im Dorfe Gaben einsammeln, muß aber auch den jungen Mädchen Orakel erteilen.[2]) Deutlicher als irgendwo zeigt sich hier der auf seinem weißen oder goldenen Licht- und Strahlen-Rosse der Erde sich wieder nähernde und dadurch die Gabenfülle ausstreuende Strahlengott, dessen Erscheinen zur Zeit der großen Wendepunkte des Jahres in der Art volkstümlicher Symbolik nachgeahmt und durch gesammelte und vereinigt dargebrachte Opfer (Speck, Brot) verherrlicht wurde. — Sekundär sind wohl dem Weihnachtsschimmel gegenüber — die Weihnacht ist der Anfang des heidnisch-germanischen Jahres — der analoge Mummenschanz zur Fastnachtszeit. In der Mark wurde bis zur neuesten Zeit in einigen Gegenden ein Reiter auf einem Schimmel vorgestellt und zwar dergestalt, daß einem der Knechte ein Sieb vor die Brust und eins auf den Rücken gebunden wurde. Darüber deckte man ein weißes Linnen und befestigte vorne einen Pferdekopf. Dieser Reiter machte dann allerhand possierliche Sprünge und ergötzte so die Versammlung. Das gleiche geschah zur Weihnacht.[3]) — Den zur Weihnacht erfolgenden Umzug des Knechts Ruprecht, ja des Christkindes, zu Pferde,[4]) hat schon Grimm als alten Wodansumzug erkannt. Hierher gehört auch höchst wahrscheinlich der alte Steffansritt, der am 26. Dezember, also um die Sonnenwende, stattfand.[5]) Der heilige Stephan war der spezielle Beschützer der Pferde; der ihm zu Ehren um die Felder veranstaltete Umritt sollte die Frucht des nächsten Jahres weihen. Wie weit die beteiligten Rosse das wiederkehrende Sonnenlicht symbolisieren sollten, mag dahingestellt bleiben. Nur vereinzelt scheint die Sitte des Schimmelreitens am Martini-Abend, dem sie ja auch nicht zugehört, vorgekommen zu sein.[6]) Ganz besonders wichtig ist vielleicht eine Einzelheit aus der Litteratur: das Rätsel bei Reinmar von Zweter[7]) läßt den Wagen des Jahres von sieben weißen und sieben schwarzen Rossen gezogen werden. Denn die

---

1) Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901, S. 73 f.

2) L. Freitag, 63; vgl. auch Colshorn, Märchen und Sagen, 1854, S. 241 f.

3) Kuhn, märkische Sagen 307 f., resp. ibid. 346. Für Ostpreußen vergl. Lemke, Volkstümliches in Ostpreußen 1884, I, S. 28 ff. Ferner für den Fastnachtsschimmel: Kuhn, westph. S., S. 131; Kuhn, Norddeutsche Gebräuche Nr. 1; Panzer, Sagen 2, 511; Meier, Gebräuche Nr. 2.

4) Sitte des Böhmerwaldes: Lippert, Christentum 681.

5) Mannhardt, Baumkult I, 402 ff.

6) Am Urdsbrunnen 1883, Heft 1.

7) Grimm, Myth.[4], 2,615; vgl. Roethe zu R. v. Zw. 186. 187.

älteste Rätselweisheit des Veda kennt den Jahreskreislauf in Gestalt eines Wagens, unter dessen Teilen sie ebenfalls die mysteriöse Siebenzahl hervorhebt.[1])

— bei den Griechen,

Die Griechen lassen den Tag ebenfalls von weißen Rossen herangeführt werden.[2]) Das Licht selbst erscheint in der dritten orphischen Hymne als Roß.[3]) Homer kennt als Eigennamen für die Rosse der Eos „Lampos“ und „Phaëton“,[4]) d. h. „der Leuchtende“ und „Strahlende“, und Ovid nimmt diese Figuren und Namen auf. Als Korrelat dazu finden wir die mit schwarzen Pferden fahrende Nacht.[5]) Die Dioskuren, offenbar solare Gottheiten, sind von ihren Rossen nicht verschieden,[6]) so wenig als die Açvin, die equites der vedischen Mythologie, die gleiche Funktion und vielleicht gleiche Abstammung wie die griechischen Doppelwesen haben. Einige thracische Tiergottheiten mögen wir nicht in ein naturmythologisches System zwängen. Thracien war die alte Heimstätte des wilden Pferdes; dort bildeten sich die Sagenfiguren der Centauren und Silenen weiter aus. Dort sollen die fleischfressenden Rosse des Thracischen Diomed gebürtig sein,[7]) dorthin wird Rhesus verlegt, dessen Rosse weißer als Schnee waren.[8]) Wir mögen den Versuch nicht wagen, den sagenhaften Ursprung dieser Wesen zu ergründen, die unter dem Einflusse der überliefernden Märchenerzähler und Dichter vielleicht ein ganz fremdes Gepräge angenommen haben. Ebensowenig können wir auf griechischem Boden die Vierteilung des Jahres als Analogie zur

---

1) Sieben Sonnenrosse: Rgveda 1,50,8; 4,13,3.

2) Der leuköpōlos hēmérā bei Aeschylos, Perser 386; Grimm, Myth.[4], 1, 615; s. Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901, S. 64 Anm. 7.

3) Furtwängler, Idee des Todes, 94.

4) Od. 23, 246.

5) nyx mĕlanippōs Aeschyl. Fragm. 64. Unserer Auffassung, daß die mythischen Wesen beim Zeugungsakt ihre wahre, d. h.: mythologisch alte, Erscheinung zeigen (vergl. im folg. S. 71), scheint eine offenbar solare griechische Sage sehr entgegenzukommen: Pasiphaë schließt sich in eine hölzerne, von Daedalus verfertigte Kuh ein, um den von Poseidon gesandten Stier zu verlocken. Pasiphaë, die „Alleserleuchtende“, also offenbar die Sonne, concipiert in der ihr eigenen, offenbar uralten, Form der Kuh. — Noch sei des in der Z. d. V. f. V. 3, 99 erwähnten Sagencyklus gedacht. Dort treten drei Pferde auf, die rot, weiß und schwarz sind. Ursprünglich aber handelt es sich, wie ein Märchen der Bukowiner Zigeuner lehrt, nur um ein Pferd, das am Morgen rot, bei Tage weiß, in der Nacht schwarz ist. „Von dem Stand der Sonne hängt also die Farbe des Pferdes ab.“

6) Milchhöfer, Anf. der griech. Kunst, 63

7) Ich möchte dieselben eher für Wasser-Wesen (s. Roscher, unter Diomedes) als für solare Existenzen halten (s. aber Furtwängler, Idee des Todes 39).

8) Für sehr gewagt halte ich die Hypothese von Hehn, Kulturpfl. und Haustiere [6], 43, der in Rhesus mit seinen Rossen, seinem Wagen und seinen Waffen, die zu tragen eher den Göttern als den Sterblichen geziemte, einen iranischen Lichtdämon nachgebildet findet, der daher auch im Dunkel der Nacht seiner Rosse und seines Lebens beraubt wird.

Vierteilung des Tages beweisen,[1]) obgleich die Erkenntnis, daß man die Tageseinteilung zur Grundlage für die Jahresgliederung machte, uns von höchster Wichtigkeit zu sein scheint.[2])

— bei den Römern,

Eine klare Vergöttlichung des jährlichen Sonnenkreislaufes scheint in dem römischen October equus vorzuliegen. Der Ursprung dieses Gebrauches erklärt sich vielleicht so,[3]) daß bei der gleichzeitigen Erbauung der Aedis Vestae und des mamilischen Turmes die Bewohner der palatinischen und collinischen Stadt ein gemeinschaftliches Pferdeopfer darbrachten, und den Siegern in den darauf angestellten Spielen das Roßhaupt zur Annagelung überlassen wurde, was sich dann zur Erinnerung als alljährliche Culthandlung wiederholte.

Der Kursus der Rosse des römischen Hippodroms ahmte jedenfalls den Lauf der Sonne nach. Die weitgedehnte und ausdrücklich der Sonne geheiligte Rennbahn stellte die olympischen Fluren dar. In ihrer Mitte prangten Altar und Standbild des Sol, in der des Circus maximus ein 132 Fuß hoher Sonnenobelisk. Wie die Grenzsteine an den äußersten Enden des Cirkus die Grenzen des Sonnenlaufs bezeichneten, so repräsentierten 12 verschiedene Pforten die Orte des Tierkreises. Der siebenmalige Kreislauf der Rosse, der in der Richtung von Morgen gegen Abend stattfand, deutete auf die sieben Wochentage. Ja selbst die Bewegung der um den Pol herumliegenden Sterne, der beiden Bären, wurde beschrieben.[4])

— bei den Iraniern,

Das Griechentum hat aus der Lichtreligion des Avesta gewiß manche Beeinflussungen erfahren. Sie heiligte offenbar, weil weiß die Farbe des Lichtes war, das weiße Roß. Daher steht der Schimmel vor allem im Dienst der Götter und Göttinnen (jt 5, 13), wie der Ardvī sūra. Auch von Mithra, dem Sonnengott, heißt es: „An seinem Wagen ziehen vier Rosse, weiße, gleichfarbige, himmlisches Futter genießende, unsterbliche" (jt 10, 125).[5]) Von den Persern berichtet Herodot (1, 189) ausdrück-

---

1) Furtwängler a. a. O. 92 Anm. 11 führt die vier Namen der Sonnenrosse an, von denen jedes eine Hore darstelle und schließt auf die in Analogie dazu gebildete Gliederung des Jahres, aber unseres Bedünkens sicherlich mit Unrecht, denn nur die (in der Figur der Açvin verkörperte) Dreiteilung ist alt. Nirgends finden sich im ältesten Veda Andeutungen von einer Vierheit solarer Götter

2) Grohmann, Apollo Smintheus 70 sagt: Frühling und Morgen waren ja verwandte Vorstellungen, beides ein Wiederaufleuchten der Natur, nachdem sie lange Zeit in das Dunkel der Nacht gehüllt war.

3) S. Liebrecht, Volkskunde, 295.

4) Jähns I, 434.

5) Geiger, Ostiranische Kultur, 351. Verethraghna erscheint (jt. 8, 18; 14, 9;) als lichtrotes Roß, der Gegner des Tischtrja aber, Apauscha, hat die Gestalt eines schwarzen Pferdes. Apauscha heißt „der Verbrenner"; der Mythus bezieht sich nach Geiger 310 auf den Kampf des regenbringenden Sirius

lich, daß sie weiße Pferde heilig hielten. Aus den Avesta-Texten ist besonders eine Stelle hervorzuheben, die von der Vierzahl der Sonnenrosse gegenüber der älteren Dreizahl spricht.[1]) Aus der mittelpersischen Traditionslitteratur[2]) sei einer eigentümlichen Sage gedacht: der Vorläufer Hûshêdar läßt zehn Tage lang die Sonne still stehen. Er spricht zur Sonne mit dem schnellen Pferde: „steh still", und die Sonne steht still zehn Tage und Nächte. Vgl. Josua 10, 12, 13.

Auf indischem Gebiet dürfen wir zunächst in der Doppelgestalt der Açvin, der beiden „Reiter", eine etwa nach Art der siamesischen Zwillinge zur körperlichen und begrifflichen Einheit gewordene Doppelwesenheit ursprünglich solarer und theriomorpher Natur sehen. Daß auch bei den Açvin wie bei dem germanischen Totengott das Tier älter ist, als der Mensch, lehrt deutlich die Abstammung der Wesen von einer Stute.[3]) Ich sehe in ihnen das Symbol des durch die kosmologische Auffassung des Brahmanismus versöhnten Dualismus von Tag und Nacht zum Monismus des aus diesen beiden Zeiten zusammengesetzten 24-Stundentages.[4]) Für die spätere Zeit ist als Ausläufer der Vorstellungen von Dadhyañc, Aurva,[5]) u. a. die Lehre von der letzten Avatāra oder Inkarnation Viṣṇu's in Schimmelgestalt charakteristisch und vielfach betont worden.[6]) Viṣṇu ist bekanntlich Sonnengott. Das in Frage kommende Roß Kalki aber repräsentiert wahrscheinlich nur die Macht und den Sieg des Gottes unter Verwertung des traditionellen Materials. Höchst interessant ist ferner noch die Thatsache, daß der Löwe im altindischen Zodiakus später durch das Bild des Schützen er- — bei den Indern,

---

mit dem versengenden Dämon der Dürre. Die dualistische Gegenüberstellung von Licht und Finsternis, gut und böse, ist hier durchgeführt. Sie wird scheinbar in der Figur der devs durchbrochen, die ihrem Namen und ihrer Tracht nach (vergl. dēv sēped = weißer Dev) Götter, im Volksglauben aber Teufel sind. Hier wiederholt sich der auf deutschem Boden erfolgte Vorgang: Der Islam machte die Gestalten der alten Naturreligion zu Teufeln. In entlegenen Gegenden mögen sie sich noch lange im Volksglauben als gute Gottheiten erhalten haben. Lehmann, Zarathustra, en bog om Persernes gamle tro, sieht in den Dēvs mythische Personen des Glaubens der Mazenderäner und Gilāner.

1) Yest. Sad. 93, 23.

2) B. Yt. 2, 45.

3) Mahābhārata 1, 2599. Unsere Schlußfolgerung ist bereits von Gubernatis, Tiermythen 221, und Oldenberg, Religion des Veda 73, gezogen worden. Der erstere deutet die Açvin auf Tag und Nacht, resp. Sonne und Mond: S. 248.

4) Vergl. Z. f. Ethnol., Jahrg. 1901, S. 64.

5) S. II; 1, „Pferd als Blitzsymbol", in dieser Arbeit: S. 50 ff.

6) Z. B. Lassen, Indische Altertumskunde[1] 1, 760; Crooke, a. a. O. [2], 2, 205.

setzt worden ist.[1]) Im indischen Roßopfer tritt die solare Grundlage der Verehrung dieses Tieres völlig zurück. Das Roß ist zum Symbol des Jahres geworden. Das ganze Opfer gruppiert sich um diese eine, seine Grundidee, und dient zu ihrer Verwirklichung. Die Anzahl der gebrauchten Opferpfähle, der Opfertiere, die Zeitdauer des Opfers und das Alter des Opferrosses: — dies alles verfolgt den genannten Zweck.[2])

Stets handelt es sich bei dem indischen Brauch um den Schimmel als das offenbare Abbild des himmlischen Lichtes: — nicht sowohl im naiven Sinne der ältesten Zeit, als vielmehr in der Spekulation des Brahmanismus. Die Aera des indogermanischen Gemeinschaftslebens erkannte in dem auf der Steppe frei herumschweifenden, mit eigentümlichen Kräften ausgestatteten, weißen Roß den würdigsten Opfergegenstand, das kostbarste, darbringbare Gut des Menschen. Das alte Griechenland übernahm den Brauch und opferte deshalb, in völliger Unabhängigkeit von jeder Spekulation über die Farbe der verehrten Gottheit, auch den schwarzen chthonischen Mächten nur Schimmel[3]). Ein gleiches ist in Deutschland und dem germanischen Norden wahrscheinlich,[4]) für Persien und slavische Länder bezeugt.[5]) Nur der Brahmanismus ist es, der sich nicht darauf beschränkte, der lichten Gottheit das weiße Tier zu opfern, sondern die helle Farbe zunächst spekulativ zur Lichtgottheit in Relation setzte und dann zugleich mit der Einführung der Idee, daß im Opfer der 24-Stundentag, später das Jahr, als Geschenk der Sonne verherrlicht werden solle, dem Opfertiere sowohl die lichte wie die dunkle Farbe verleihen mußte. Die indische Theologie schloß sich also, wenn sie von dem Opferschimmel das schwarze Stirnkennzeichen verlangte und ihn so zum Symbol der Versöhnung der feindlichen Elemente von Tag und Nacht

---

1) Jähns a. a. O. I, 250, Anm. 1

2) Jähns citiert I. 409, aus dem Yajurveda (welche Stelle?) folgenden typischen Satz: „des Rosses Körper ist das Jahr, seine vier Füße sind die vier Jahreszeiten und seine Knochen die Fixsterne, welche die 28 Stationen des Mondes bilden." Vergl. Çānkhayanaçrautasūtra 16, 3, 9: Die Sonne ist gleich 21; (wer deshalb das Pferdeopfer darbringt) verehrt sie in ihrer eigenen Gestalt (d. h. bringt der pferdegestaltigen Sonne ein Pferd dar); aus ihr (der Sonne) ist das Roß gebildet". — Vgl. u. III, 2.

3) Vergl. Stengel, Philologus 39, 184: „Man würde zum Totenopfer sicherlich kein weißes Tier gewählt haben, wenn überhaupt andersfarbige Tiere geopfert worden wären." Die Griechen opferten nur weiße Pferde: Stengel bei J. v. Müller, Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, Sakralaltertümer 103; Stengel, Philologus a. a. O.

4) Z. f. Ethnol. 1901, S. 65, Anm. 3. Schönfeld a. a. O. 67: So werden es denn auch sicherlich Hengste von weißer Farbe gewesen sein, „welche auf Island den Göttern geschlachtet wurden."

5) Z. f. Ethnol. a. a. O. S. 63.

machte, an alte Traditionen, die sie in ihrem Sinne fortführte, an. Wie nach Ovid Lucifer morgens auf weißem Roß, dann umwechselnd als Desultor auf hellem und dunklem Tier, nachts aber auf schwarzem Roß ritt, so erscheint dieser Gegensatz der weißen und schwarzen Rosse für den entsprechenden Wechsel von Tag und Nacht, Sommer und Winter, überall.[1]) Zu dem hellen Auge des Tages gehört das dunkle Auge der Nacht, zu dem lichten Sonnenpferd das schwarze Nachtpferd als Korrelat, — mag es auch niemals ein eigentliches Leben in Kultus und Sage gefunden haben. Eigentümlich, aber echt indisch, ist es, daß man, wie später noch zu erörtern sein wird, nicht bloß die Symbole des Nacht- und Tagpferdes, sondern auch des Nacht- und Tagauges mit einander verschmolz und so dem Opferschimmel etwa eine schwarze Stirnzeichnung in Form einer Pupille gab,[2]) um ihn in genealogische Beziehungen zu dem Auge der Allgottheit zu bringen. Diese Ideeen und Formen klingen noch spät nach. Das Reittier des Indra, Uccaihçravas, hat (s. Z. f. Ethnol. a. a. O. 65 Anm. 1) einen weißen Körper, aber einen durch den Zauber der Schlangen schwarz gefärbten Schwanz.[3]) Ähnliches scheint asiatisch-indogermanischen Völkern nicht fremd zu sein. Zu den Dschinnen der Kirgisen gehört der Dschin Jergobenj, dessen Pferd einen weißen Fleck auf der Stirn hat. Es ist imstande, 100000 Werst an einem Tage zu laufen.[4])

— bei den Slaven.

Das so dürftige Litteraturangaben bietende slavische Altertum kennt das weiße Roß und sein schwarzes Gegenbild ebenfalls als Symbol von Tag und Nacht.[5])

---

1) Jähns a. a. O. I 246.

2) Z. f. Ethnol. a. a. O. S. 64 Anm. 9.

3) Crooke[2], 2, 205. Dieses Roß soll, ähnlich den göttlichen homerischen Rennern des Aeneas (Il. 5, 265 ff.) mit sterblichen Stuten Renner von unvergleichlicher Geschwindigkeit erzeugen. Den halbgöttlichen Männern (Heroën) stehen die halbgöttlichen Pferde zur Seite. Auch Xanthos und Balios, die Rosse Achills, sind unsterblich: 16, 153.

4) Revue Orientale II, Heft I, S. 61. Vgl. Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901, S. 85. Manche Einzelheit wäre zum Verständnis des Roßopfers noch wesentlich. An Stelle der Pfähle beim indischen Açvamedha werden bei den Tscheremissen z. B. Opferbäume gebraucht. Das scheint in interessanter Weise Oldenbergs Ansicht zu bestätigen, daß die Opferpfähle des Açvamedha noch als Bäume (s. Oldenberg, Religion der Veda 256) durch gewisse Riten veneriert wurden. Bei dem genannten Volk gilt es als allgemeine Bedingung für die Opfertiere, daß sie nicht zwei volle Jahre alt sind und eine bestimmte Farbe besitzen, welche bei den Pferden und dem Hornvieh die rote oder braune, bei den Schafen die weiße ist; nur diejenigen Tiere, die den Erdgeistern geopfert werden, sind schwarz: Revue Orientale, ibid. S. 34. Noch erwähne ich folgendes: nach einer Vorschrift des Veda soll das Opferpferd, wenn es etwa von der Wassersucht ergriffen worden sein sollte, dadurch befreit werden, daß man einen dem Varuna gehörigen, schwarzen Ziegenbock, der einen weißen Fuß hat, opfern soll: Taittiriyasamhita 2, 1, 2, 1.

5) Z. f. Ethnol., Jahrg. 1901, S. 84.

Wir fanden den Schimmel als Lichtsymbol bei einer jeden der größeren Gruppen des indogermanischen Völkerkreises wieder. Wir erfuhren ferner, daß er an mehreren Stellen innerhalb des letzteren als Opfer dargebracht wurde und erkannten den Zusammenhang zwischen seiner kosmischen Auffassung und sakralen Verwendung, die einander ergänzen und fördern.

Die Darstellung dieses Ineinandergreifens, die unsere Arbeit beschließen soll, setzt aber eine eingehende Untersuchung beider in Betracht kommender Faktoren voraus. Das Roß als kosmische Macht zu betrachten, es zunächst im Blitze, dann im Winde, endlich im Wasser wiederzufinden, mag deshalb in dem nächsten Hauptteil versucht werden.

II. Pferd als Gottheit.

1. Das Pferd als Blitzsymbol.

Das Pferd als Blitzsymbol in Indien.

Daß bereits dem ältesten Indien die Darstellung des Blitzes in Roßgestalt nicht unbekannt war, lehrt die Verehrung des Agni (Feuergottes) als eines Pferdes und die Identifikation seiner Erscheinungen im Himmel (die leuchtenden astralen Körper), Luftraum (Blitz) und Erde (Opferfeuer). Zu gleichem Resultat führt eine Zeremonie des indischen Roßopfers, in welcher der opfernde König den hundegestaltigen Feind des Opferrosses, das sich in einem Wasser befindet und die erklärte Eigenschaft als Blitz hat, erschlagen läßt. Der Sinn der Handlung ist der, daß man durch den Blitz-Schimmel des Wolken-Ozeans die nächtlichen Unholde töten will[1].) Mancher Veda-Passus deutet darauf hin, daß der König durch den Opfervorgang zum Götterkönig, das Roß zum Blitz als seiner Waffe, irgend ein fingiertes Wesen zum Götterfeind gemacht werden soll, daß also die Tötung des Vṛtra, des Prototyps der Feinde des vedischen Volkes, durch Indra, mithin das populärste mythische Ereignis jener Zeit, nachahmend auf Erden vollzogen werden soll, um durch die symbolische Handlung dem opfernden König Sieg über die Feinde zu verschaffen.[2])

1) Über die Darstellung des Schimmels als Blitz habe ich ausführlich in der Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901, S. 75 ff gehandelt.

2) Apastambaçrautasûtra 20,4,1 sagt als Gebet des Adhvaryu-Priesters: Durch Opferung dieses opferreinen Rosses soll der König hier den Vṛtra erschlagen.

Von eigenartigem Interesse ist ferner der altindische Dadhyañc-Mythus[1]). Indra, der den Dadhyañc in den Wissenschaften[2]) unterrichtet hatte, drohte ihm, wenn er seine Kenntnis sonst irgend jemandem zu erzählen wagte, den Kopf abzuhauen. Die Açvin verführten ihn, dem Gott ungehorsam zu sein, und schnitten ihm, um ihn vor dem Zorn des Indra zu schützen, den Kopf ab, den sie mit dem eines Pferdes vertauschten Diesen Pferdeschädel findet Indra in dem See von Kuruksetra (oder in der Sarasvatī) und schlägt mit ihm die Asuras. — Eine kritische Betrachtung der Sage scheidet zunächst die dem Veda eigentümliche Auffassung des Dadhyañc als eines Brahmanenschülers und des Indra, als seines Lehrers, als jüngere Bestandteile aus. Damit fällt zugleich das auf niedriger Geheimthuerei und Egoismus beruhende Verbot des Gottes und der Inhalt seines echt brahmanisch-theologischen Unterrichts. Offenbar gekünstelt und jüngeren Datums ist auch die Verwebung der Açvin in diesen Mythus. Man versteht es nicht, wie sie auf die komische Idee kamen, dem Schützling einen Pferdekopf statt etwa eines anderen menschlichen Hauptes zu verleihen, und warum der verloren gegangene Schädel zum Kampfesmittel Indras werden mußte. Die wichtigsten Mythen-Bestandteile sind also offenbar die Angaben über die Doppelgestalt des Dadhyañc und über den Gebrauch des im Wasser befindlichen Pferdekopfes als Indra-Waffe. Beide Momente stehen nebeneinander, ohne durch einander motiviert zu sein. Die Sage von Dadhyañcs Geschwätzigkeit und ihren Folgen ist also eine dem engherzigen Gelehrtentum des Brahmanismus sehr naheliegende Motivierung seiner eigenartigen Gestalt. Nun steht das Wort Dadhyañc neben dem gleichbedeutenden Dadhica und Dadhikrā.[3]) Das Substantiv dadhi, saure Milch, läßt eine spezifische Beziehung zu dem himmlischen Milchmeer zu. Der Held, der alte Rsi oder „Weise" der Sage, ist also eine ursprünglich im Wolken-Ozean befindliche Gottheit. Ihr Schädel ist die Waffe des Indra, der Donnerkeil, den der Mythus so häufig als Pferdekopf darstellt. Der Pferdeschädel,

Semi-Anthropomorphismen für den Blitz: — in Indien,

---

1) Im Veda findet er sich zuerst in einigen Regvedastellen. S. Petersburger Sanskritwörterbuch.

Er ist behandelt von Crooke a. a. O.², 2, 205, Gubernatis, Tiermythen 234 f. Siehe ferner unsere Ausführungen in den Nachträgen und vergleiche hierzu die Bemerkungen von Oldenberg, Religion des Veda 71, Anm. 3. Vgl. Pischel und Geldner, vedische Studien 1, 124.

2) Speziell handelt es sich um die Wissenschaft vom süßen Soma.

3) „. . . he that scatters the hoar frost like milk". Übersetzt v. Crooke a. a. O. 204; so auch Petersburger Sanskritwörterbuch unter: dadhikrā.

kulturhistorisch als Waffe bekannt[1]), liegt hier als Kampfesmittel des Gottes in einem Flusse oder See: — das Feuer des Blitzes im himmlischen oder irdischen Gewässer, im Wolken-Ozean, in den Wassern. Die Sarasvatī ist, wie der Ganges, „dreifadig"; sie fließt durch Himmel, Luftraum und Erde[2]). Ein begreiflicher Unterschied zwischen dem Vorgang oben oder unten existiert nicht. Die Wesenheit des Dadhyañc fällt also mit der Funktion seines Kopfes zusammen. Woher seine Gestalt? — Das Blitzroß ist identisch mit dem Blitzgott, die erstere Figur eine theriomorphische, die zweite eine anthropomorphische Darstellung derselben Naturerscheinung Die Blitzgötter reiten stets, Mann und Roß sind körperlich ein unzertrennbares Ganzes und fallen begrifflich zusammen[3]). Die halb tierische, halb menschliche Erscheinung des Dadhyañc entspringt einem Kompromiß zwischen der anthropomorphen und theriomorphen Auffassung der Götter[4]) und ist dem Reiten des Gottes auf seinem Tiere mythogenetisch gleichberechtigt. — Der einfache Grundstock der Sage findet sich im indischen Altertum mehrfach wieder, Viṣṇu wurde „roßköpfig"[5]), um die Veden zu retten, die durch zwei Asuras geraubt sein sollten. Im Rāmāyana erscheint er inmitten eines Sees von flüssiger Butter, alle Wesen anziehend, in Gestalt eines Pferdekopfs[6]). Noch sei des hierhin gehörigen Aurva-Mythus gedacht. Aurva Bhārgava wird bei einer Verfolgung seines Stammes, welche sogar die Frucht im Leibe der Mutter nicht verschonte, auf wunderbare Weise geboren. Das Feuer seines Zornes drohte die Welt zu zerstören und nur auf Bitten seiner Väter entsendet er dieses Feuer in den Ozean, das von nun an hier, mit einem Pferdekopf versehen, seinen Wohnsitz aufschlägt. Dies unterirdische Feuer heißt nach ihm Aurva. Auch erwähnen wir das vāḍava-Feuer, das seinem Namen wie seiner Gestalt nach (es hat einen Pferdekopf und führt etymologisch auf das Wort für Stute, vāḍavā, zurück) mit dem Rosse eine mythologische Verwandschaft hat[7]).

— in Deutschland,

Auf außer-indischem Boden finden sich Analogieen. Bis-

---

1) S. den Vergleich mit der Eselskinnbacke bei Gubernatis a. a. O. 235 Anm. 2.

2) triṣadhasthā; Ṛgveda 6, 61, 12.

3) Vgl. oben S. 1.

4) Eine völlig genaue Analogie bietet der zunächst seinen Schimmel reitende, dann mit dem Pferde verwachsende wilde Jäger (Wotan).

5) hayagrīva, s. Crooke², 2, 205; hayaçiras und hayaçirṣā ibid. 206. Er speit Feuer und trinkt die Wasser aus.

6) Gubernatis, a. a. O. 233 f.

7) S. auch Winternitz, der Sarpabali S. 52, und Petersburger Wörterbuch unter aurva.

weilen werden aus Wasserlöchern Pferdeköpfe herausgezogen[1]), wie man den Quellen Hufeisen schenkt und sie durch Pferdehufe (= Schenkel, d. h. den Blitz) entsprungen denkt. Nach schwäbischer Sage[2]) verwandelt eine Zauberin ihre drei Söhne Donner, Blitz und Wetter in Pferde, und versteckt sie zuerst im Wolfswalde, dann tief im Wasser, und endlich hoch in den Wolken. — Armenische Vorstellungen sind ganz analog. Der so oft wiederkehrende, feuerspeiende Drache liegt dort in den Wassern. Im Gewitter wird er zum Himmel emporgezogen[3]). Dem reitenden Blitzgott tritt dort der fahrende oder die auf dem Pferde stehende Göttin an die Seite[4]). In den dahineilenden Gewitterwolken erkennen die Armenier den Elias, der mit der Blitzrute seine Pferde schlägt[5]). Bisweilen wird der Blitz in Gestalt eines jungen Mädchens gedacht, der Covinar, die im höchsten Himmel wohnt. Sie reitet und tanzt auf einem feurigen Roß in den Wolken. Aus den Augen ihres Pferdes sprüht Feuer, mehr aber noch aus ihren eignen Augen. Ihr feuriges, lichtes Antlitz kann niemand ertragen[6]). Covinar heißt „vom Meere (d. h vom Wolkenmeere) stammend". Besonders durchsichtig ist die Sage von dem Gewitterhelden Sanassar[7]). Seine Mutter hat ihn, durch den Genuß von Meereswasser schwanger gemacht, geboren; d. h. er ist dem Meer entsprossen. Er geht unter das Wasser, wo er zugleich mit dem Blitzschwert ein feuriges Roß erwirbt und durch den Genuß des himmlischen Milchmeeres übergroße Kraft erlangt. Er nimmt Roß und Schwert mit sich fort und spaltet nun die eherne Burg seiner Feinde, die dunkel und schwarz ist und an Wassermangel leidet. Während des Kampfes mit dem im Wasser befindlichen Drachen gießt dieser Wasser in die Stadt. Am nächsten Tage sind die Fenster der befreiten Königstochter hell, und ihr Licht strahlt in die Stadt. Sanassar ist also gleich dem Dadhyañc ein Kind der himmlischen Wasser und lebt wie dieser im Milchmeer des Himmels. Die indische wie armenische Sage erklären die dem Mythus feststehende Thatsache des Einswerdens, der begrifflichen Zusammengehörigkeit, ihrer Helden mit dem Blitzpferd, die sich in dem Dadhyañc-Mythus durch die tierisch-menschliche Mischgestalt, in der Sanassarsage durch das Reiten des Gottes auf

— in Armenien.

1) Bartsch, Mecklenburgische Sagen 1, 144.
2) Meier, deutsche Volksmärchen aus Schwaben[3] S. 34 ff; L. Freitag 9.
3) Abeghian, armenischer Volksglaube 81.
4) Auch ursprünglich theriomorphe babylonische Götter stehen später auf ihren Tieren.
5) Abeghian a. a. O. 83.
6) ib. 64.
7) ib. 86 f.

dem Tiere, kundgiebt. In beiden Fällen ist der Mythus geschaffen, die funktionelle Gleichheit des menschengestaltigen Gottes (Dadhyañc, Sanassar) mit dem theriomorphen, gleichartigen Wesen (dem Blitzroß) verständlich zu machen, mithin zwei geschiedene Perioden der Mythenbildung zu vereinigen und durch einander historisch zu erklären. Die armenische Fassung hat neben den Gott und sein Roß als dritten, den ersten beiden analogen Faktor, das Schwert gesetzt, dadurch eine neue Phase der sagengeschichtlichen Entwicklung schaffend. Die Vereinigung des Gottes mit seinem Attribut bereitet jedesmal die Anwendung der Waffe vor. Mit der Blitzgewalt wird hier wie dort die Burg der Dämonen gespalten, der Nachtunhold erschlagen. Der Vorgang des im Gewitter sich befreienden Regens ist hier wie dort die Grundlage des Mythus.

Pferd als Blitz: — in Deutschland,

Das germanische Altertum hat ähnlich dem indischen in dem Blitze ein Roßwesen gesehen. Die wilde Jagd ging von der Vorstellung daherjagender Gewitterrosse aus. Doch ist es schwer, eine Periode des Lebens germanischer Stämme zu erweisen, die diese Idee in anderer Form gehegt hätte, als in der von dem auf seinem Schimmel dahinreitenden oder zur Erde niederstürzenden Gewittergott.[1]) In den Einzelteilen der als wilde Jagd dargestellten Gewittererscheinung, — den Splittern des reparaturbedürftigen Wagens, besonders aber den Fäkalien des Gewitterrosses — die sich in Gold verwandeln, sehen wir Erinnerungen an das Mysterium des goldleuchtenden und doch sogleich sich verdunkelnden Blitzes.[2]) In der Oberpfalz faßt man den sprühenden Blitz so, daß die Rosse, welche unsere liebe Frau im Himmel spazieren fahren, mit ihren Hufen an den Stein schlagen. Demgemäß schreiben die sibirischen Völker den Blitz ganz allgemein dem Ausschlagen eines himmlischen Pferdes zu, den Donner dem Dröhnen seiner Hufe, wie auch der finnische Hiisi, der böse, teuflische Wettergott, ein Roß reitet, das Feuer aus Maul und Nüstern sprüht, und dessen Hufe aus Stahl sind.[3])

(Pferdekopf als Blitzsymbol.)

Ausführlich haben wir es dargethan, daß die läuternde

---

1) S. unter „Der Schimmel“. Der wilde Jäger stürzt, um jemanden zu strafen, aus den Wolken auf seinem Schimmel zur Erde: Bartsch, Mecklenburgische Volkssagen 1, 1.

2) Globus Jahrg. 1901, B. 80, S. 203, Spalte 2.

Der Schuh gilt als Portemonnaie. Ihn füllt der wilde Jäger mit Schmutz, der sich in Gold verwandelt. Auch bei Hochzeiten steckt die Braut Weizenkörner in den Schuh, damit ihr das Brod nie ausgehe. Einen Schuh wirft man über brennende Schätze. Am Nikolausabend stellt man einen Schuh vor die Thür, damit er mit Süßigkeiten für die Kinder gefüllt wird. Bonbongefüllte Schuhe werden häufig verschenkt (namentlich zur Weihnacht).

3) Schwartz, Poetische Naturanschauung 2,104.

und heilende Kraft des auf das Haus gepflanzten Pferdeschädels eine Folge der Idee ist, der Blitz habe diese Gestalt.[1]) Der Blitz gilt ja stets als Reiniger der Luft, als Zerstörer der Welt der Unholde und Nachtdämonen. Deshalb soll nach schweizerischem Glauben ein getrockneter Stierkopf, unter den Giebel des Hauses gehängt, vor Blitz schützen.[2]) Im Herzogtum Schleswig waren unter der Lehmdiele des Hauses Donnerkeile und ein Pferdekopf eingegraben, welcher letzterer Glück bringen sollte. Denn es ist ein altes Sprichwort: „Perdtkop in Deel gift Glück in Hus."[3])

— bei den Slaven,

Die slavischen Völker können ähnlichen Auffassungen nicht fern gestanden haben. Nach einer wendischen Sage verwandelt sich ein Irrlicht in ein Füllen, wie Loki in eine Stute.[4]) Auch die Flammen des St. Elmsfeuers scheinen die Gestalt von jungen Pferden annehmen und auch wiehern zu können.[5]) Die Smeji der Bulgaren, offenbare Blitzgottheiten, fahren auf Wagen, die von kleinen schwarzen oder weißen Rossen von überirdischer Kraft gezogen werden.[6])

Daß endlich in der über so viele Völker verbreiteten Meinung, der Teufel fahre im Gewitter hernieder, er hinterlasse Schwefelgeruch u. s. w., Reste des Glaubens an ein ganz oder teilweise pferdegestaltiges Blitzwesen liegen, ist zu bekannt, als daß wir es ausführlich zu erwähnen brauchten.

— in Griechenland.

Die Blitzrosse der griechischen Sage, Chrysaor und Pegasus, mußten an anderem Orte zur Besprechung gelangen.[7]) Der Tátos der Ungarn ist ein vielfach genanntes Blitzroß.[8]) Im ungarischen Märchen zeugen feuersaufende Rosse.[9]) Die altaïschen Tartaren und Teleuten legen ihrem Himmelsgott viele Pferde bei: wenn er ausreitet, verursacht das Dröhnen der Hufe seiner Rosse den Donner, die Funken des Hufes den Blitz.[10])

Zusammenfassung.

Wir haben festgestellt, daß der Blitz in Gestalt eines Schimmels zur Erde niederstürzend vorgestellt wurde und haben bereits bei jener Gelegenheit betont, daß dem Schimmel nur in

1) Globus, Jahrg. 1901, B. 80, S. 202.
2) Rochholz, Schweizersagen II, 19; Schwartz, Ursprung der Mythologie, S. 169 Anm. 1.
3) Schönfeld 70 Anm. 3; R. Meiborg, Das Bauernhaus im Herzogtum Schleswig 1896, S. 17. — Nach arabischer Tradition soll ein Pferdekopf, unter der Schwelle des Hauses vergraben, Reichtümer bringen: Daumas, Pferde der Sahara, Übers. von Gräfe 11.
4) Schulenburg, Wendische Sagen 113.
5) Ibid. 120.
6) Strauß, Bulgaren 183
7) S. unter „Pferd als Blitz" und im Reg. unter beiden Wörtern.
8) Mannhardt, Z. f. d. M. u. S. 2, 269.
9) Schwartz, Poetische Naturanschauung 2, 105.
10) Klemm, Kulturgeschichte III, S. 86.

potenziertem Maße die Eigentümlichkeiten des Pferdes als solchen zukommen. Wir haben ebenfalls zu beweisen versucht, daß der Huf des Rosses, dessen zermalmende Kraft die Erfahrung des Lebens so häufig lehrte, als der Ausgangspunkt der im Blitze sich bethätigenden Energie vorgestellt wurde. Verehrte man doch, wie wir erörterten, deshalb das gefundene Eisen als Teil der Gewittererscheinung und zugleich als Abwehrmittel gegen den Blitz. Der Schenkel des himmlischen Rosses spielt also keine andere, aber freilich eine viel größere Rolle als dessen in den Himmelswassern aufbewahrter Kopf. In der Kontinuität der namentlich in deutschen und slavischen Sagen vorhandenen Vorstellung, die teilweise das natursymbolische Element noch klar erkennen lassen, teils es verschleiert, teils bis zur Unkenntlichkeit entstellt haben, liegt der klarste Beweis für die religionsgeschichtliche Wichtigkeit und richtige Deutung dieses Bruchstücks alter Mythologie.

Die wilde Jagd. Die Erscheinung des Gewitters hat man im heidnischen Deutschland mit schweigender Ehrfurcht betrachtet. Noch heute verbietet es die Volkssitte, sich dem Gotte zu zeigen, indem man das Haus verläßt oder ans Fenster tritt; man spricht nur im Flüsterton und schweigt während des Donnerrollens. Man enthält sich der Nahrung.[1]) In das Brüllen der Elemente einzustimmen, mußte als höchste Vermessenheit, die Erscheinung zu kreuzen, als größter Frevel gelten. Wer die im Gewitter sich manifestierenden göttlichen Wesen zu beschießen wagte, konnte zwar eins derselben erlegen,[2]) doch traf ihn die Rache der Himmlischen. Die Gestalt des strafenden „wilden Jägers“, in der ich nicht die entfernteste Ähnlichkeit mit dem alten Wotan zu erkennen vermag, hat sich erst auf germanischem Boden von der des Blitzrosses, das im Gewittersturm über die Wolken dahinjagt, losgelöst und als Zwischenstufe den auf seinem Pferde reitenden Gott gekannt. Die Anwendung einzelner Teile des Rosses als Abwehrmittel gegen den Blitz ist auf deutscher Erde nur als eine Rückerinnerung an den alten Theriomorphismus, der Glaube an ein Jagen des Gottes auf irgend welche, lokal differenzierte[3]) Tiere als die letzte Folge der Loslösung des

1) Ostpreußische Sitten.

2) Das Beschießen des Gewitters spielt in der Volkssitte deutscher Gegenden noch heute eine große Rolle und wird selbst mit gewaltigen modernen Geschützen vorgenommen. Die reklamehaften Versuche der Amerikaner, durch die Explosion fabelhafter Dynamitmengen Regen erzeugen zu wollen, wiederholen den alten Brauch mit neuer Motivierung.

3) Simrock, Deutsche Mythologie[6] 199 sagt: „Sehr verschieden lauten die Angaben über das Wild, das der wilde Jäger sich erkoren hat. Wir erhalten Auskunft darüber durch die Sagen, nach welchen dem Verwegenen, der zum Spott in das Jagdhallo einstimmt, eine Wildkeule als Jagdanteil zu-

anthropomorphen Wesens von seinem tierischen Substrat, unter unbewußter Anwendung des dem in seinen Wäldern von der Jagd lebenden Deutschen so naheliegenden analogen Bildes zu verstehen. Nur unter Substituierung dieser Entwickelung ist der so vielfach wiederkehrende, hier zu betrachtende Zug zu erklären, daß dem in die Erscheinung Schießenden, in den Jagdruf Einstimmenden, den Weg des wilden Jägers Kreuzenden,[1]) nicht ein Teil der Jagdbeute, sondern ein *Pferdeviertel* zugeworfen wird. Mag doch oftmals das kindliche Gemüt unserer Vorfahren den Mut, dem flammenden Tierwesen zu Leibe zu gehen, mit Erfolg gekrönt gedacht haben. (Pferdehuf als Blitz.)

Bisweilen ist der natursymbolische Zusammenhang noch klar erkennbar. „Wer in die wilde Jagd schießt, dem stürzen Hirsch- und Pferde-Gerippe auf den Kopf, und der Teufel schickt einen mageren höllischen Schimmel, der statt des Geschirres eiserne Ketten trägt, *Feuer schnaubt* und alles im Hause *zerstampft*.“[2]) Sehr instruktiv ist hier die Verwendung der Teufelsfigur, deren integrierender Teil ja abermals der Pferdefuß ist, den selbst Mephistopheles „nicht missen kann.“ Überall leuchtet der Kern des alten Sagengebildes durch. — Wenn man die wilde Jagd anruft, so saust ein Pferdeschinken von der Luft herab und zerquetscht den Unglücklichen wie ein *Meteor-Stein*.[3]) Der herabgeworfene Jagdanteil verbreitet einen *Schwefelgeruch*, wie ja auch der Teufel selbst, wenn er in einen Schornstein fährt.[4]) Daß sich das herabgeworfene Stück bisweilen in *Gold* verwandelt,[5]) bestätigt lediglich unsere Auffassung. In Form einer *Pferdekeule* tritt es sehr häufig auf,[6]) bisweilen

---

geworfen und an der Stallthüre aufgehängt wird, wobei die Worte erschallen: „Willst du mit mir jagen, so mußt du mit mir knagen“. Da ist es denn bald ein *Ochsen-Viertel*, bald ein *Eber-* oder *Pferde-Schinken*, bald eine *Hirsch-* oder *Reh-Keule*, nicht selten auch eine *Menschenlende* oder das Vierteil eines *Moosweibleins*.

1) Dieser Zug kehrt überall wieder. In Schwaben reitet dem wilden Heere ein Mann voraus und ruft:

„Aus'm Weg, aus'm Weg,
Daß niemand was geschech!“

Kuhn, Westph. Sag. 360. In Mecklenburg ruft er: „Holt' den Mittelweg“! Siehe *Bartsch* a. a. O. und vielfach.

2) *Seifart*, Sagen, Märchen u. s. w. aus dem Stift Hildesheim 2, 17; 1, 15 f.

3) *Jähns*, I,326.

4) *Simrock* a. a. O. 199.

5) *Simrock* ibid., *Bartsch* a. a. O. 1,17 und oft; siehe Z. d. V. f. V., Jahrg. 1901, S. 417, Anm. 2; vergl. auch *Jahn*, Volkssagen aus Pommern und Rügen 1886, S. 30.

6) z. B. *Menzel*, Odhin 210; *Wuttke*, Aberglaube 19. Vgl. *L. Freitag*, S. 29: „Solche herabgeworfene Pferdeschinken werden *unendlich häufig* erwähnt.“

als Strafe für äffenden Zuruf,[1]) bisweilen für bloße Beobachtung[2]) des Gottes, und immer wiederholen sich die typischen Worte desselben,[3]) die den Vollzug einer Strafe verkünden, welche in der märchenhaften Entstellung freilich meist nur in Form eines harmlosen Geschenkes der Pferdekeule auftritt. Das Elementare, Furchtbare, leuchtet aber noch bisweilen durch.[4]) Der Teufel tritt bekanntlich häufig als Rabe auf. So wird folgende Sagenentstellung verständlich: der Nachtrabe, dem man „halbpart" zuruft, wirft einen Pferdeschinken herab.[5]) Das alte Motiv wird bisweilen witzig weitergesponnen: Wenn der wilde Jäger jemanden mit einer Pferdekeule beschenken will, so fordere man auch Salz zum Braten und man bleibt verschont,[6]) oder das Geschenk wird nach einem Jahre zurückgefordert[7]), oder es muß an Ort und Stelle zurückgebracht werden. Der Überbringer erhält dann aber eine tötliche Ohrfeige oder wird auf und davon in die Luft entführt.[8])

Unter den zahllosen Variationen unserer Sage seien nur einige erwähnt, um die Hartnäckigkeit des einst so außerordentlich populär gewesenen Motivs zu zeigen. — Manche Schweizer meinen, der wilde Jäger, der Laudlungi, werfe mit Roßknochen um sich.[9]) Bei Rotenburg tobt der wilde Jäger und dem mutwillig Rufenden wird ein Stück Aas auf die Schulter geworfen.[10]) Beim Bruchberge im Harz geht der wilde Jäger während des Gewitters umher und ruft: „Wer will Fleisch?";

---

1) cf. Grohmann, Aberglaube aus Böhmen und Mähren 4, siehe Seite 55 Anm. 1 und z. B. auch: Harrys, Volkssagen, Märchen und Legenden Niedersachsens II, 7.

2) Menzel ibid. 210, cf. Lazarus und Steinthal, Z. f. Völkerpsychologie, 13,340: „Nach deutschem Aberglauben kann man den sonst nur hörbaren Hackelberg, den wilden Jäger, schauen, wenn man in ein Wasser blickt, in welches er dann aber einen Pferdeschinken wirft."

3) Bei Bartsch, 1,19 heißt der Ruf des wilden Jägers: „Heste met juch't, mütste ok met freten" (vergl. S. 55 Anm. 1); und bei L. Freitag 16: „Hast Du mit gejagt, sollst Du auch mit tragen."

4) Das Menschenbein, an dem noch der Stumpf sitzt, fliegt durchs Fenster hinein: Bartsch a. a. O.; Der Pferdefuß wirft den Beschenkten zu Boden: ibid. 1,16. Man kann ihn nicht los werden: L. Freitag 24.

5) Schambach u. Müller, Niedersächsische Sagen und Märchen, 1855, S. 69, cf. 72 ff.

6) L. Freitag 69.

7) Rappold, Sagen aus Kärnten, S. 167; Panzer, Baierische Sagen I, 63.

8) Diese in der Gegend von Eckardtshausen erzählte Sage macht aus dem Blitzgott wieder den Teufel, der seine Identität mit dem wilden Jäger hier besonders deutlich zeigt: L. Freitag 24.

9) Rochholz, Schweizersagen I, 219.

10) Lyncker, Deutsche Sagen und Sitten in hessischen Gauen, 1854, S. 13 f.

aber niemand darf antworten.[1]) Wird man vom Muotisheer angerufen, so antwortet man in Schwaben nicht. Sonst hängt ein halber Menschenleib vor der Thür, der erst beim Ave-Läuten verschwindet.[2]) In Rügen heißt es: bisweilen werde vom wilden Jäger ein Menschenbein herabgeworfen.[3]) Eine solche Strafe trifft den in den Ruf des Gottes Einstimmenden auch nach wendischem Glauben.[4]) — Bisweilen wird der Teil des Rosses zum Körperteil des Wildes entstellt. — Wer den wilden Jäger anzureden wagt, hat zu erwarten, daß eine Hirschkeule ihm ins Fenster fliegt,[5]) die auch als Geschenk von Wodan gilt,[6]) oder, daß er am nächsten Morgen ein Reh findet,[7]) wie es einem Mann aus Herda ging. Bei Königswusterhausen tobte einst die wilde Jagd und von ihr wurde ein weißer Haase erlegt; ein Bauer wirft die Jagdbeute dem wilden Jäger zu und dieser wird dadurch von seiner 300jährigen Fahrt befreit.[8]) Wod füllt einem Bauer den Stiefel mit Blut und Fleisch eines erlegten weißen Hirsches; das Geschenk stellt sich später als Gold heraus.[9]) Der Zug des Albinismus ist hier wesentlich (s. Einleitung dieses Abschnitts). Mitunter läßt der wilde Jäger totes Wild, das keine Wunden am Körper zeigt, auf der Erde liegen,[10]) oder er soll durch ein Wurfgeschoß, einen „Schiefer", Rückenschmerzen verursachen.[11])

Schließlich sei der norwegischen Sage von dem gespenstigen Aufzuge Aaskereida gedacht. Die gespenstigen Reiter sollen von ihren kohlschwarzen Rossen auf Häuser, in denen dann flugs jemand sterben muß, einen Sattel herabwerfen[12]): — ebenfalls ein offenbares Blitzsymbol. (Sattel als Blitz.)

Mochte im Laufe der Jahrtausende der den Blitz repräsentierende Schimmel zum toten Attribut des Blitzgottes, dieser zum wilden Jäger, der letztere zum Teufel werden: — die Furcht vor dem zermalmenden Huf der überirdischen Macht blieb sich stets gleich. Werfen wir deshalb einen Blick auf die kulturgeschichtliche und religionsgeschichtliche Bedeutung des Hufes und des Hufeisens.

---

1) Pröhle, Harz-Sagen 163.
2) L. Freitag 14.
3) Haas, Rügensche Sagen und Märchen, 1891, S. 18 f.
4) Schulenberg, Wendische Sagen 136.
5) ibid. 136 f.
6) Bartsch a. a. O. I, 1.
7) L. Freitag 16; Witzschel, Sagen 36 f.
8) Pröhle, Deutsche Sagen, 1867, S. 78 f.
9) Colshorn, Märchen und Sagen, 1854, S. 192 f.
10) Wolf, Nordisch. Sag.-Schatz 616.
11) Vernaleken, Österreichische Sagen 41.
12) Hopf, Orakeltiere und Tierorakel 70 f.

Huf und Hufbeschlag.

Das Hufeisen[1]) scheint erst verhältnismäßig spät aufgekommen zu sein und ist unter kulturell gesunden Verhältnissen unnötig. Erst die dauernde Abnutzung des Hufes auf hartem Boden macht den Beschlag notwendig.[2]) Das alte Testament sagt (Jesaias 5, 28) von den Pferden der Assyrer, ihr Huf sei wie Kieselstein.[3]) Das setzt noch Mangel einer Kenntnis des Hufbeschlags voraus.

Trinken aus dem Pferdehuf u. der Trappe:

Eine eigentümliche, sehr weit verbreitete Sitte ist das Trinken aus dem Huf des Rosses. Sie wird verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß in solchen Fällen das den Trunk vermittelnde Medium seine speciellen Eigentümlichkeiten dem Trinkenden verleihen soll. Wenn man durch die Luftröhre eines Wolfes trinkt, so soll das für den verletzten Schlund von den Kinderblattern helfen.[4]) Wie man das reißendste Tier der deutschen Wälder benutzte, durch seinen alles verzehrenden Schlund der schwachen menschlichen Speiseröhre zur Hilfe zu kommen, so trank man aus dem Hufe des Rosses, um dessen natürliche und methaphysische Eigenschaften sich sympathetisch zu eigen zu machen; so benutzte man zur Trankspende die Luftröhre des Büffels, den Huf des Pferdes beim indischen Roßopfer.[5])

— in Indien,

An anderem Orte haben wir uns über die dem Pferdehufe und der Trappe zugeschriebene Heilkraft ausführlich verbreitet[6]) und angedeutet, daß man von der Vergöttlichung der Hufe und Spuren vergötterter Rosse auszugehen hat, die im Dienste von Blitz- und Sonnengottheiten standen. Der Blitz aber wird nicht minder als der Ort, den er getroffen, allgemein heilig gehalten und deshalb mit einer ungemeinen Heilkraft ausgestattet. Wie das Feuer läutert, reinigt, Krankheitsgeister vertreibt, so verscheucht und tötet der Blitz die Unheildämonen. Daher die

— in Deutschland,

lustrierende Wirkung der Johannisfeuer,[7]) die Geister bannende

---

1) Siehe hierzu E. H. Meyer, Germanische Mythologie 58 f. 252; Panzer, bayerische Sagen 2, 32. Baader 32. Schönfeld a. a. O. 44 bezeichnet den Hufbeschlag als ein nur in den Städten notwendiges Übel und die Quelle vieler Hufkrankheiten. Auf hartem Boden härten sich die Hufe von selbst.

2) Deutsche hippologische Presse 12, 10.

3) Michaëlis, Mosaisches Recht, 3, 340.

4) Lexicon universale vom Jahre 1748 unter: „Wolf".

5) Apastambaçr. 20, 22, 1. Das hier zu Grunde liegende Motiv habe ich im Globus, Jahrgang 1900 B 78 S. 291 f. auseinanderzusetzen versucht. Erwähnt sei noch das Sehen durch bestimmte Blumen, um deren Eigentümlichkeiten sich einzuverleiben: Perger, Deutsche Pflanzensagen 50. Vergl. auch Strauß, Bulgaren 397: Tritt in Bulgarien die Diphterie-Epidemie auf, so müssen die Kinder durch eine Schweine- oder Menschenkehle hindurch Blut trinken.

6) Globus Jahrg. 1901, B. 80, S. 203 f.

7) Siehe Register unter: „Opferasche".

Macht des weißen Blitzrosses.[1]) Das Trinken aus der Roßtrappe oder dem Pferdehufe ist also meines Erachtens eine zunächst volksmedizinischen Zwecken dienende Sitte. Weise Frauen, in deren Händen ja ehemals vorzugsweise die Heilkunst lag, mögen in der Tiefe der Wälder, auf der Höhe einsamer Berge, das Wasser geschöpft haben, dem die von der Blitzgottheit geschlagene Trappe das Sammelbecken bot. Wo erbeutete Rosse dem Kriegsgotte dargebracht wurden, benutzten die Männer den Fuß des Tieres als Trinkgefäß, und bacchantische Weiber ahmten ihnen nach. Noch heute sollen dem Volksglauben nach die Hexen bei ihren Versammlungen aus Pferdehufen trinken[2]), und noch jetzt finden sympathetische Heilungen mit Regenwasser statt, welches in Höhlungen großer Steine zusammengelaufen ist.[3]) Mancherlei Sagen und Märchen geben das alte Motiv wieder. Im Grimmschen Märchen[4]) will der Teufel drei Soldaten ein Mahl bereiten. Dazu soll eine tote Meerkatze der Braten, eine Wallfischrippe der Löffel und ein alter Pferdefuß das Weinglas sein. Ein Mann, der in eine Geistergesellschaft hineingerät, trinkt aus einem Pokal, der sich als ein Kuhfuß herausstellt.[5]) Nach einer eigenartigen Sage soll der wilde Jäger zum ewigen Jagen verdammt worden sein, weil er Christus nicht hat aus dem Fluß trinken lassen, sondern ihn nötigen wollte, aus einer Roßtrappe zu trinken, weshalb er sich immer von Pferdefleisch nähren muß und wer ihm nachruft, dem bringt er Pferdefleisch und er muß auch davon essen.[6]) Das Bringen von Pferdefleisch ist ein Ausdruck für das Herabschleudern des Blitzes auf die Spötter, der Schleuderer also ein Blitzgott, der den Genuß von Wasser aus der selbstgeschaffenen Trappe als Ausdruck seiner Veneration verlangt. Die Kollision zwischen den als hochmütig dargestellten heidnischen Mächten der ritterlichen Zeit und dem demütigen Christengott kommt hier wohl zum klarsten Ausdruck. — Analog ist der in den magyarischen Kreisen Bosniens verbreitete Glaube, daß die auf den Kreuzwegen befindlichen Pferdehufe und Rinderklauen die Schüssel des Szepaßzony bilden. Diese Dinge sind die Überreste der nächtlichen Gastereien der Hexen. Wer auf sie tritt, wird lahm. Mit Bezug hierauf heißt es im magyarischen

— in slavischen Gegenden,

1) Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901, S. 69f.
2) Grimm, Myth⁴, 2, 877; Petersen, Hufeisen 238.
3) Jähns, I, 362.
4) Der Teufel und seine Großmutter, K. u. Hm. Nro. 125.
5) Bartsch, Mecklenburgische Sagen 1, 174.
6) Simrock, Mythologie⁶ 207; Jähns, ibid. I. 327, Anm. 2; Kuhn und Schwartz, Norddeutsche Sagen 499; Petersen, Hufeisen 239. Simrock, Z. f. d. M. u. S. 1, 434 bezeichnet das Trinken aus der Roßtrappe als Brauch des deutschen Pferdeopfers.

Volksglauben: „Die Pferdehufe sammeln die Hexen; daraus machen sie sich Becher, goldne Becher; aus diesen trinken sie, wenn sie nachts sich versammeln".[1]) — In einem russischen Märchen[2]) gerät Hänschen, als es einen Pferdehuf sah, in große Versuchung daraus zu trinken, doch widerrät ihm seine Schwester. Dieselbe Versuchung tritt wieder an ihn heran beim Anblick eines Stierhufes und später eines Bocksfußes. Zuletzt kann der Knabe sich nicht mehr halten; er trinkt aus dem Bockshufe und wird selbst in einen Bock verwandelt. Hier leuchtet das Bewußtsein der Sündhaftigkeit des heidnischen Brauches noch klar durch. — In Armenien befindet sich bei einer heiligen Stätte im Gau Vacanda ein Felsen mit einem Loche. Die Frauen zünden bei Dürre auf diesem Felsen Kerzen an und gießen Wasser in das Loch, damit es regne. In diesem Distrikte giebt es einen anderen Felsen, auf welchen man bei Trockenheit auch Wasser gießt und Milchspeise als Opfer kocht. Der Fels gilt als heilig, und man fürchtet sich, seine Spitze zu betreten; denn der Felsen bestraft dafür. Ein dritter Felsen sendet nicht nur Regen, sondern macht ihn auch aufhören, wenn er zu lange dauert. Überhaupt gelten die vom Blitze getroffenen Felsen als heilig.[3]) In der Nähe von Eriwan befindet sich der Abdruck von dem Hufe des Rosses des Surb-Sargis, verehrt von Bauern durch das Hineingießen von Wasser. Man heilt Fieber, indem man etwas von der dem heiligen Orte entnommenen Erde um den Hals des Kranken hängt.[4]) Der Wasserguß ist natürlich ein altes Opfer und läuft deshalb der ebenfalls in Armenien üblichen Mehlspende parallel, die gleichfalls dem Windgott Surb-Sargis gilt. Er wird bei seinem Feste in der Weise verehrt, daß man ihm Mehl auf das Dach streut und die Großmutter dann spricht: „Möge ich dein Opfer sein, o du schimmelberittener Surb-Sargis! — Komm und betritt dieses Mehl mit dem Hufe deines Pferdes"[5]). Dieses Roß ist eine offenbare Darstellung der Sturm- und Gewitterwolke, es kommt also den Blitzrossen der übrigen indogermanischen Mythen sehr nahe[6]) Die in das Mehl geschlagene Trappe weiht und heiligt also die menschliche Nahrung. Eine interessante Einzel-

— in Armenien,

1) Strauß, Bulgaren 152.
2) Gubernatis, Tiermythen 275.
3) Abeghian, Armenischer Volksglaube 94.
4) Mündlich von Armeniern.
5) Abeghian 98.
6) ibid. wird es folgendermaßen beschrieben: „(Es schnaubt Nebel und Wolken, welche sich in Schneeflocken wandeln. Von dem Hufschlage erbebt die Erde und das Spiel seiner Lanze wirbelt wirres Schneegestöber auf. Bei dem Anblick erfreuen sich die Armenier und der Gott befiehlt seinem Roß, mit dem Hufeisen eine Spur in das Mehl einzudrücken."

heit sei hier noch erwähnt. Die Idee der Zusammengehörigkeit des Hufes mit dem in so vielen Mythen ihm entzauberten Wasserstrahl scheint auch in einem Gebilde der griechischen Kunstindustrie zum Ausdruck zu kommen: dort bildet ein Pferdefuß die äußerste Spitze eines Trinkhorns, und ihm entströmt der Strahl.[1]

— in Griechenland.

Wie man das Hufeisen und seine Trappe verehrte, indem man sie mit dem Wasser weihte, das nach mythischer Anschauung ihnen entquillt, so spendete man umgekehrt dem Wasser das Eisen als Votivgabe. Es sind Hufeisen in Quellen und Bädern in Schlesien und dem Voigtlande zu erweisen. In Schlesien wurden sie aus der Umgebung des alten Silingerberges, des Zobten, und seines Nachbarn, des Geierberges, bekannt. Zu Schlaupitz, Kreis Reichenbach, warf man früher Pferdeeisen in den Aspenborn (Pferdequelle), eine starke eisenhaltige Quelle, und im Schwemmlande eines dortigen Baches stieß man etwa einen Meter tief auf mehr als dreißig Hufeisen der verschiedensten Form. In Hirschberg war es nach mündlicher Mitteilung noch vor 30 bis 40 Jahren Brauch, in die Hausbrunnen Hufeisen und anderes Eisenzeug zu werfen, in der Meinung, das Wasser zu bessern, oder wie in Schlaupitz vom Aspenborn gesagt wird, es zu härten.[2] Nach Cornischem Aberglauben soll ein Stück Eisen, von den Matrosen über Bord geworfen, diese befähigen, selbst bei Sturm an felsiger Küste zu landen. Ein ähnlicher Aberglaube existiert an den Orkney-Inseln bezüglich eines bestimmten Felsens an der Küste von Westray. Dort meint man, daß, wenn jemand mit einem Stück Eisen in der Hand auf diesen Felsen tritt, die See plötzlich stürmisch wird und nicht früher zu rasen aufhört, als bis man das Stück Eisen in das Wasser geworfen hat.[3] Ähnliche Opfer scheinen in England häufiger vorzukommen.[4] Sehr häufig und weit verbreitet ist endlich das Anheften von Hufeisen an Bäume und das Schlagen einzelner Nägel in dieselben. Es ist eine Votivgabe ohne speciellen Bezug auf die Gottheit, der es zugehört. Das Eisen galt als geheiligte Gabe eines Gottes und war deshalb ohnehin

1) Panofka, Griechische Trinkhörner, Berlin 1851, Tafel 1, 1; Z. f. Ethnol. 23, 251.

2) S. a. Weinhold, Quellenverehrung 62. Vergleiche zu diesem Abschnitt noch Sepp, die Religion der alten Deutschen (sehr veraltet) und Lawrence, a. a. O. 58 ff. Woher stammt die Bemerkung von Sepp ibid. 263 (cf. Lawrence 85): „Die alten Deutschen hingen einen Pferdehuf an einem geweihten Platz auf als Sühnopfer für den Blitz- und Sturmgott"?

3) Lawrence 34.

4) Der Hufbeschlag des Geisterpferdes wird besonders durch die schottischen Seeleute geachtet. cf. Gregor, Scotsch Folklore bei Lawrence 104.

Hufeisen als Glücksfund: das würdigste Geschenk, welches der Sterbliche den Unsterblichen machen konnte. Es war aber auch zugleich der glückbringendste Fund. Wie man eine reiche Quelle des Segens von allen Teilen der Erscheinung des Blitz- und Sturmgottes ausströmend dachte,[1] wie man eine ungewöhnliche Heilwirkung von dem Hufbeschlage als solchem erwartete,[2] so mußte das von dem Gotte dem Irdischen zurückgelassene Eisen eine besondere Kraft des Segens haben. Zunächst mag man es an die Thür des Hauses geheftet und von dem Symbol der Zugehörigkeit zu dem mächtigen Gott einen Schutz vor Blitzschaden erwartet haben.[3] Der Glaube an die glückbringende Wirkung eines solchen Fundes und die Sitte, ihn an die Thür oder Schwelle des Hauses oder Stalles zu heften, ist der unerschütterlichste Brauch in Deutschland[4], Frankreich[5], England[6], ja selbst in Persien[7]. Mächtig muß die Zahl der Vorstellungen gewesen sein, die von dem Anblick des Hufabdrucks ausging und kulturgeschichtlich wirksam wurde. Die Zeit, in der man mit tierähnlichem Instinkt die Spuren von lebenden oder leblosen Wesen verfolgte, um sich des Entfernten intellektuell oder physisch zu bemächtigen, mag die Ära Jahrtausende langen Ringens mit überlegenen Mächten ausgefüllt haben. Die Fährte des Wildes zu erkunden, ist dem Nomaden Vorbedingung seiner Existenz; der heidnische Beduine klagt in seinen Qaçiden mit typischer Regelmäßigkeit an der im Wüstensand halbverwehten Spur vom Zelte der Geliebten. Manche Stämme machen die notwendige Forschung zum Sport.[8] Auf

---

1) Siehe Z. d. V. f. V., Jahrg. 1902, S. 384. Eine Sage, nach der Wodans Pferd ein Eisen verlor, erzählt Lawrence 43 f., der W. A. Craigie, Skandinavian Folk-Lore citiert.

2) cf. Globus Jahrg. 1901, B. 80, S. 203 f.

3) Carnoy, Traditions populaires de Constantinople et de ses environs, Paris 1892, S. 22 berichtet, daß nach dem Aberglauben der Christen Konstantinopels ein Kreuzeszeichen den Blitz verscheuchen soll. Die Analogie ist sprechend.

4) cf. Wuttke, Register unter: Hufeisen; Töppen, Aberglaube aus Masuren 43; Andree, Braunschweiger Volkskunde 290; für die ältere Zeit s. Gestr. Rockenphil. 2 Nr. 37. In Schwaben heißt es: Findet man ein Hufeisen mit allen Nägeln und nagelt es ob seiner Hausthüre, so verbrennt das Haus nicht. Wolfs Z. f. d. M. u. S. 4, 48.

5) Rolland, Faune populaire 4, 192. In der côte d'or bedeutet ein zerbrochenes Hufeisen, aufgefunden, Streit: ibid. 4, 192.

6) Folklore Record I, 24 (Jahrg. 1878).

7) O'Donovan, The Merv Oasis; London 1882, II 14.

8) S. a. S. 19 f. Die heruntergekommenen Kuraisch befassen sich mit der Deutung der Spuren. Wenn einer von ihnen eine Kameelstute mit Füllen verloren hat, so erkennt er nach Jahren das inzwischen ausgewachsene Füllen an den Abdrücken der Hufe: Doughty, travels in Arabia deserta 525; Wellhausen, Reste arabischen Heidentums 206. Siehe auch meine Arbeit über die Reise der Seele ins Jenseits. Z. d. V. f. V. Jahrg. 1901.

indogermanischem Boden bietet der alte Cyklopenbetrug der Odyssee ein Beispiel, dessen Durchführung möglich wäre. Nach dem Aberglauben der französischen Schweiz kann man ein neu erworbenes Pferd vor Behexung bewahren, wenn man es rückwärts in den Stall führt.[1]) Wie dort der Riese getäuscht werden mußte, um dem schwächeren, aber klügeren Menschen die Rettung zu gewähren, so weiß man hier die lauernden Unheildämonen auf gleiche Art zu hintergehen. Waren doch die ältesten Wege von Pferden und Kühen in die Wildnis gebahnt und mußte man doch der Spur der Tiere folgen, die ein göttlicher Instinkt zu leiten schien.[2]) Auf germanischem Boden zeigt sich der Nachklang der hohen Bedeutung, die der Spur des Rosses im kulturellen Leben der Völker bisweilen zukam, nicht selten. Nach deutschem Brauche pflegt jemand, der auf einem neugekauften Pferde nach Hause reitet, aus der ersten Hufspur, die das Tier auf der Feldmark seines Dorfes macht, Erde zu nehmen und rückwärts über die Grenze zu werfen, so kann es nicht behext werden. Hier ist die obwaltende Furcht vor Verhexung, speciell dem Vernageln der ersten Spur als Motiv für einen Brauch anzusehen, der den bösen Zauber eben dadurch unschädlich machen soll, daß diese erste Spur zerstört, resp. an einen Ort hinverlegt wird, der sich nicht mehr im Machtbereich des im Dorfe lebenden Zauberers befindet. Die Spur des Pferdes wurde zum Träger von seiner und seines Reiters gesamter Wesenheit, daher der im alten Indien übliche und noch im modernen Arabien[3]) nachweisbare Brauch, ihr Trankspenden darzubringen. In dem so außerordentlich weitverbreiteten Usus, Nägel oder gar Stecknadeln in Bäume, Thürpfosten, die Beine des Bettgestells u. s. w. einzutreiben, sehen wir nichts anderes als eine specielle Form des durch das Hufeisen als solches bewirkten Zaubers. Die Vertreibung böser Geister ist auch hier der im modernen Indien noch bewußte Zweck der abergläubischen Handlung.[4]) Der stahlbewehrte Fuß

— vertreibt Dämonen.

1) Rolland, Faune populaire 4, 193.

2) Z. d. V. f. V. Jahrg. 1901, S. 406 ff.

3) Dumas, de la civilité chez les Arabes bei Rolland, Faune populaire 4, 191 erwähnt folgendes: Wenn man zu einer großen Reise sein Pferd besteigt, so gießt die Frau oder eine Dienerin ein wenig Wasser auf die Kruppe und die Füße des Reittiers. Das ist ein Wunsch und zugleich ein glückliches Vorzeichen. Manchmal gießt der Cafétier etwas Kaffee auf die Füße des Pferdes.

4) Crooke a. a. O. 14 sagt: Wir stellten bereits den Wert der eisernen Nägel zur Bannung des Geistes des Churel fest, und solche Nägel werden in Indien ganz gewöhnlich in den Thürpfosten oder in die Beine der Bettgestelle geschlagen, um bösen Geistern zu wehren. Der Pferdehuf ist eine specielle Form dieses Zaubers. Die wilden Irländer pflegten angeblich um den Nacken ihrer Kinder den Anfang des Johannes-Evangeliums oder einen krummen Nagel von einem Hufeisen oder ein Stück Wolfsfell zu hängen.

des gewaltigen Tieres, die Dämonen erschlagende Waffe des Blitzrosses mußte in Indien nicht minder als in Persien verehrt werden, wo man die Eindrücke von des Rehsch's, des Rustem-Rosses, Hufen noch heute zeigt, und wo das Nationalepos von der Tötung von Unheilgeistern durch diese gewaltigen Hufe erzählte. Die in fabelhafter Menge in manche Bäume eingejagten Stecknadeln sollen zunächst Krankheiten bannen. Ihr ursprünglicher Zweck aber war es, wie wir sahen, als Substitut des Hufeisens jede Art feindlicher Dämonen fernzuhalten. So wird die Meinung, das Blitzroß und alle seine Stellvertreter wie deren Körperteile und Ausrüstungsstücke hätten eine mystische, wunderthätige Macht, bis zu ihren äußersten Konsequenzen festgehalten und durchgeführt. Ein indischer Spruch wird uns nunmehr lehren, daß dem Gewitter und seinen Fabelwesen selbst in mythologischer Hinsicht das Element gar nahe verwandt ist, das beide heraufbeschwört: der Sturm.

2. Pferd als Windsymbol.

Ein altindischer Prosatext sagt: „Das Roß hat auf Erden den Agni (Feuergott) zum Gefährten; im Luftraum den Vāyu (Windgott); im Himmel die Adityās (Sonnengottheiten.)"[1])

Pferd mit Wind und Vogel identifiziert.

Der Windgott ist des Rosses Gefährte! Hören wir moderne Urteile:[2]) „Das Pferd wurde der König der Schnelligkeit; es überholt den Hirsch, hüpft wie ein Reh und ermüdet im Lauf den Wolf. Rascher als der Wind und ungestümer als der Bergstrom, bleibt es nur hinter dem Orkan zurück". — „Der Einhufer im allgemeinen, namentlich aber das Pferd, sind der Prototyp einer Schnelligkeit, welche kein anderes Tier weder an Intensivität noch an Dauer zu übertreffen im stande ist."[3]) „Die einzig wahre Lust des Pferdes ist das Rennen."[4]) Ein arabisches Gedicht sagt:[5]) „Es (das Roß) läuft schneller als der Sturmwind... Die Gazelle erreicht es im Laufe, zum Adler sagt es: „*ich eile wie du dahin*".... Schneller wie eine Schwalbe eilt es dahin." In der indischen Litteratur des jüngeren Veda wird es „das schnellste der Tiere" (Aitar. Br. 5, 1) genannt, und ein Märchenroß heißt „Pfeilschnell".[6]) Auch dem Mitglied des

---

1) Taittirīyasamhita 7, 5, 19, 1.
2) Löffler, Geschichte des Pferdes 2.
3) Hutten, Geschichte des Pferdes 1.
4) Brehm, Thierleben [1], 4, 34.
5) ibid. 27.
6) Çaravega: Kathāsaritsāgara 39, 170; 121, 277.

Avesta-Volkes erschien seine Geschwindigkeit als hervorstechendster Zug. In dichterischer Weise wird es darum von den Avesta-Texten in dieser Beziehung neben den Wind, die Wolken, den Nebel, und neben die geflügelten Vögel gestellt.[1] Wie der moderne Beobachter das Roß lobt, indem er erklärt, „es brauche fast mit dem fliegenden Sturm einen Wettlauf nicht zu scheuen",[2] und fortfährt: „Im vollen Laufe berührt es kaum in einigen Punkten den Boden und ohne die Flügel des Pegasus zu haben, giebt es dem Reiter die Empfindung des Fluges",[3] so liebt schon Homer seine Vergleichung mit Winden, Wolken und Vögeln. Als Beiworte trägt es dort: „schöngemähnt; schnell; schnellfüßig; leicht hüpfend; schnell fliegend; schneller als Falken; mit beweglichen, raschen Füßen,"[4] und einzelne Tiere, wie die Rosse des Eumelos,[5] werden den Vögeln, andere, wie die des Rhesos, den Winden[6] an Schnelligkeit verglichen. Umgekehrt nennen häufig die lateinischen Dichter die Winde „Pferde",[7] und stellen sie auf Pferden reitend dar.[8] Sehr bezeichnend sind die Eigennamen, die es trägt. Sie identifizieren das Tier mit einer der drei genannten Naturmächte. Im altfranzösischen Roman heißt es deshalb: Vogel, oder: Adler, Sperber, Falke, Schmerl, Rebhuhn, Schwalbe, oder: Wind oder schließlich: Blitz.[9] Die Vogelnamen identifizieren das Tier mit dem Winde. Bei den älteren ungarischen Dichtern ist das Epitheton der schnellen Schlachtrosse: beflügelter ráró (etwa Meeradler). — Zrinyi dichtet auch von dem Roß Karabul des Helden Deli Vid: „wie

---

1) Geiger, ostiranische Kultur 352 f; js. 57, 28.

2) Hutten a. a. O. 1 ff.

3) ibid 2.

4) Buchholz, homerische Realien I, 2, 170.

5) Il. 2, 763.

6) ib. 10, 436.

7) Catull 66, 52; Valerius Flaccus 1, 610; Arch. f. n. Spr. 50, Anm. 141.

8) Eurus per Siculas equitavit undas (Horaz, Od. 4, 4. 42); vgl. Arch. f. neuere Sprachen a. a. O.; nach Zacharias VI, 1–8 schickt Gott die vier Winde, die zu ihm gekommen sind, um Bericht zu erstatten (da sie Gott alles zutragen), über die Erde mit neuen Aufträgen. „Daß es nicht die vier bloßen Winde im gewöhnlichen Sinne des Wortes sind, erhellt schon aus der Freiheit, mit der Vers 6 zwei Winde nach derselben Richtung befehligt werden, nach welcher eine besondere Machtwirkung Gottes notwendig ist." Das Gespann mit den schwarzen Rossen fährt nach dem mitternächtlichen Lande; das Gesp. mit d. weißen R. hinter dem vorigen her; d. G. m. d. roten Rossen nach unbestimmter Richtung; d. G. m. d. scheckigen Rossen nach dem südlichen Lande; — dem schwarzen Todesgespann folgt also nach Norden der weiße Siegeswagen (s. Zeitschr. f. Ethnol. Jahrg. 1901. S. 54). Nur hier erscheinen im alten Testament schwarze Pferde. (Nach dem Kommentar zum alt. Test. von Strack-Zöckler).

9) Kitze 30.

ein Vogel läßt es keine Spuren zurück; geht durch Meere mit unbenetztem Huf."[1]) Und unter den modernen ungarischen Eigennamen für Pferd nennen wir: „Szellö" (Wind, Luft), „Sellö" (eine Art Wassernymphe, die im Strudel wohnt), „Villám" (Blitz, Sturm)[2]).

Mythische Flügelrosse.

Bisweilen hat man zur Erklärung der Geschwindigkeit des Rosses den Mythus erdichtet, dasselbe habe ursprünglich Flügel. Nach der Ansicht der Eingeborenen von Nord-Indien waren die Pferde beschwingte Wesen. Die hornigen Vorsprünge an ihren Beinen zeigen noch die Stellen an, wo die Flügel gesessen haben.[3]) In arabischen Gegenden lebt folgende Sage:[4]) Ein Mann liebte sein Pferd bis zur Schwärmerei und bewachte es Tag und Nacht. Als er indeß eines Nachts zu ungewohnter Stunde in den Stall kam, bemerkte er, daß es Flügel hatte, die ebenso ausgebildet waren, wie die eines Vogels. Der Mann stand wie versteinert da. Das Pferd versteckte sofort seine Flügel und sagte: „wenn Du nochmals in den Stall kommst und mich belauschest, so wird es Dir schlecht ergehen". — Nach kirgisischer Sage[5]) läßt ein gewisses Pferd seinen Herrn entfliehen, indem es sich in einen Vogel verwandelt, und beschützt ihn in allerlei Gefahren. So oft der Held sich in ein Abenteuer stürzt, rollt es sich mehrmals auf der Erde, um seine Kräfte wiederzugewinnen. In sehr vielen Erzählungen wird der Held durch ein Pferd beschützt, indem es entweder Flügelgestalt annimmt, oder sich unsichtbar macht oder in ein anderes Tier verwandelt. Die Leute von Dârfoûr im Sudan glauben,[6]) daß das Pferd thatsächlich vorhandene, aber unsichtbare Flügel habe, die ihm die Schnelligkeit verleihen, mit der es sich in den Kampf stürzt.

Pferd als Kind des Windes.

Wenn Pferd und Wind mit einander identifiziert wurden, so kann es uns nicht wunder nehmen, daß beide in ein genealogisches Verhältnis, das ihre Identität mit einander begründen sollte, gebracht werden. — Gott hat nach muslimischer Tradition das Roß aus dem Winde geschaffen[7]). Eine arabische Sage erzählt: als der Erschaffende das Roß erschaffen wollte, sagte er zum Winde: „von dir werde ich ein Wesen gebären lassen, bestimmt, meine Verehrer zu tragen. Dieses Wesen soll geliebt und geachtet sein von meinen Sklaven. Es soll ge-

1) Wolfs Z. f. d. M. u. S. 2, 276 f.
2) ibid. 276.
3) Lawrence, the Magic of the horse-shoe 68, Crook[2], 2, 207.
4) Tradition arabe du Soudan, Perron, le Nâceri S. 171, zitiert bei Rolland, Faune populaire 4, 200.
5) Zaleski, la vie des Steppes Kirghizes, Paris 1865, S. 21. Rolland 4, 202.
6) Perron le Nâceri 172, Rolland 4, 201.
7) Jähns, Roß und Reiter 1, 265 Anm. 2.

fürchtet werden von allen, welche meinen Geboten nicht nachstreben." Und er schuf das Pferd und rief ihm zu: „dich habe ich gemacht ohnegleichen. Alle Schätze der Erde liegen zwischen deinen Augen. Du wirst meine Feinde werfen unter deine Hufe, meine Freunde aber tragen auf deinem Rücken. Dieser soll der Sitz sein, von welchem Gebete zu mir emporsteigen. Auf der ganzen Erde sollst du glücklich sein und vorgezogen sein allen übrigen Geschöpfen. Denn dir soll die Liebe werden des Herrn der Erde. Du sollst fliegen ohne Flügel und siegen ohne Schwert."[1]) — Der Glaube an die Befruchtung von Stuten durch den bloßen Wind ist dem deutschen Mittelalter nicht fremd[2]). Er war namentlich aber im klassischen Altertum allgemein verbreitet[3]). Römische Schriftsteller sprechen den eingepflanzten Irrwahn als naturwissenschaftliche Thatsache aus, so Plinius[4]) und Vergil.[5]) Auch hierin zeigt sich der Parallelismus von Wind und Vogel, denn von dem Geier z. B. glaubte man, daß er ausschließlich weiblichen Geschlechts sei und sich vom Winde befruchten ließe, indem er, um Junge zu bekommen, diesem entgegenflöge[6]).

Genealogische Beziehungen zwischen Pferd, Wind und Vogel: — in Griechenland

Der Parallelismus von Pferd und Vogel zeigt sich vielfach in der griechischen Sprache, Hand in Hand gehend mit der Identifizierung von Pferd und Wind[7]). Unter den Flügelrossen der Sage ist Arion und Pegasus in erster Linie zu nennen, obgleich das letztere Tier bereits unter den Blitzrossen zu besprechen war. Der Hippogryph Ariosts hat die Eigentümlichkeit,

---

1) Brehm[1], 3, 25.

2) Jähns, Roß u. Reiter I, 265 Anm. 2.

3) Buchholz III, 1, 235f.; V. Hehn, Culturpflanzen u. Haustiere[6], 37; Gubernatis, Tiermythen 270 Anm. 2; Milchhöfer, Anfänge der griechischen Kunst 64, Anm. 3; E. H. Meyer, indogermanische Mythen 2, 451, Anm. 1, der auf die Bezeichnung des Rossigwerdens der Stuten bei Arist h. an. 6, 8 mit exanemō-ō und auf Älian de nat. an. 4, 6; 10, 27 hinweist

4) nat. hist. ed. Sillig lib. VIII § 166; Buchholz III. 1, 235: „Constat in Lusitania circa Olisiponem oppidum et Tagum amnem equas favonio stante obversas animalem concipere spiritum, idque partum fieri et gigni pernicissimum ita, et triennium vitae non excedere.

5) Georg. (ed. Glaser.) III. 271: Continuoque avidis ubi subdita flamma medullis — Vere magis quia vere calor redit ossibus — illae Ore omnes versae in Zephyrum stant rupibus altis Exceptantque leves aures; et saepe sine ullis Coniugiis vento gravidae (mirabile dictu) Saxa per et scopulos et depressos convalles Diffugiunt.

6) Roscher, S. 68 (mit vielen Belegen).

7) Von E. H. Meyer, Indogerm Myth 2, 451 werden die aëlládĕs, aëllŏpŏdĕs und thyëllópŏdĕs hippoi genannt. Das Füllen nährt sich auf der Weide im leichten Windhauch: Soph. Aj. 558 (Welker, kleine Schriften 3,58) Äolus ist der Sohn des Hippotas Od. 10, 21; Apoll. Rhod. 4, 778. Das Pferd Ciolles in einem toskanischen Sprichwort nährt sich nur vom Winde: Gubernatis 271.

geflügelt zu sein. Der Name: „Falke“, welchen das Pferd des Theodorich führt, läßt uns glauben, daß es ebenfalls geflügelt war[1] Häufig heißt im persischen Nationalepos das Roß „Windfuß“[2]), und des Human Tier „Adler“[3]). Die in der Ilias weidend vorgestellte Harpyie Podarge ist eine einzigartige Erscheinung, da sonst die Harpyien mit Vogelleibern ausgestattet gedacht werden[4]), hier also ein Kompromiß zwischen der Pferde- und Vogelgestalt des Windes unternommen worden zu sein scheint. Die roßköpfigen Harpyien sind Sturmwolken[5]). Alte Kommentatoren machen, wie Eustathios bemerkt, speciell die Harpyie Podarge zu einem beschwingten und roßartigen dämonischen Wesen, in ähnlicher Weise, wie man sich etwa den Pegasus dachte[6]). Nach Stesichoros sollten Phlogeos und Harpagos, die beiden göttlichen Rosse der Dioskuren, von der Harpyie Podarge und einem Windgott[7]), nach der Ilias des Achilleus Rosse, Xanthos und Balios, von derselben Harpyie und dem Zephyros erzeugt sein[8]). Boreas erzeugt mit den Stuten des Erichthonios zwölf windschnelle Füllen, welche auf den Spitzen der Halme und der Meereswellen einhereilen. Diese Stuten weiden, 3000 an Zahl, mit ihren Füllen auf üppiger Niederung, und Boreas wird bei ihrem Anblick von ihren Reizen derartig bezaubert, daß er sich in ein dunkelmähniges Roß verwandelt und mit ihnen zwölf mutige Füllen erzeugt, welche mit so elastischer Leichtigkeit und Schnelle begabt sind, daß sie über die Saatgefilde dahineilen, ohne einen Halm zu knicken und über den äußersten Saum der Meereswogen dahinschweben[9]). In der hesiodischen Theogonie begegnen uns zwei Harpyien, Aëllo und Okypete, welche Thaumas mit der Okeanide Electre erzeugt haben soll und deren rascher Flug von dem Dichter mit der Schnelligkeit der Winde und Vögel verglichen wird[10]). Die begreifliche Verwandtschaft des Meereswassers und der ihm angehörigen Wesen mit den Stürmen und ihren Personifikationen tritt mehrfach hervor. Zephyros und Euros reiten, wie bereits angedeutet, bei Griechen und

1) Gubernatis, Tiermythen 262.
2) badpa.
3) R. II. 380 V. 196 (Kein Eigenname, sondern nur vergleichend).
4) Milchhöfer 58 bezieht sich auf Ilias 16, 150 f.
5) ibid. 64.
6) Buchholz, homerische Realien III, 1, 228.
7) Stes. Fragm. 1 bei Roscher S. 70.
8) Il. 16, 149.
9) Roscher a. a. O. 70; Nonnos, Dion. 37, 155, Buchholz III, 1, 232, Ilias 20, 226.
10) Buchholz III, 1, 228; Hesiod. Theog. 265.

Römern im Himmel oder über die Meereswogen hinweg.[1]) Poseidon trägt das Attribut „der Berittene",[2]) wie Äolos als Sohn des Hippotas gilt.[3]) Cheiron hat zur Tochter Hippe, die auf dem Pelion von Äolus schwanger wird[4]) Das Roß Areion soll entweder von einer Harpyie und Zephyros[5]) oder von der mit den Harpyien wesensverwandten Demeter Erinys und dem pferdegestaltigen Poseidon abstammen[6].

Die Gestalten von Flügelrossen finden wir in sehr zahlreichen Gebilden der verschiedensten Völker.[7]) Wir beschränken uns hier darauf, einige Einzelheiten aus der germanischen Mythologie anzuführen. Bekanntlich ist Odhin in einer seiner Manifestationen **Sturmgott**. Seine älteste Erscheinung ist vielleicht die eines Rosses, wie er ja auch als Drosselbart in tierisch-menschlicher Mischgestalt auftritt,[8]) und bisweilen in alten Zügen Reste dieser Zwitterbildung bewahrt hat.[9]) Häufig übt nun dieser Gott sein Amt als Seelenentführer aus, wobei man mit mehr oder weniger Recht die Idee der Entrückung durch den Wind zu Grunde gelegt hat. Berühmt ist die Entführung des Hadding, seines Lieblings, den er zu sich auf den Sattel nimmt und über Wellen und Wolken in die Heimat bringt. Hier ist das Sturmroß das entführende Element, der (so oft fehlende) Reiter Nebensache. Auch der skaldische Name des Weltenbaums, Askr Yggdrasils, Esche des Rosses Odhins, weist auf die Windnatur dieses Pferdes hin. Es ist das alte, volkstümliche Bild, daß Odhin als Windgott sein Roß in dem luftigen Gezweige des Baumes weidet.[10]) Nach der abergläubischen Vorstellung der heutigen Masuren fliegt bei starkem Wirbelwind ein Pferd durch die Wolken.[11]) Ein solches Windroß trägt die Kornmutter, wenn sie in den an heißen Sommertagen über den Acker hinwalzenden Wind-tromben dahineilt.[12]) Der russische Waldgeist, der durch seine spielende Bewegung von Ast zu Ast, durch sein Wiehern in den Zweigen,

— in Deutschland.

— in Rußland.

1) Eur, Phoen. 211; Hor., Od. IV, 4, 44; Schwartz, poetische Naturanschauung 2, 69.
2) hippios; J. E. Meyer, Indog. Myth. 2, 451.
3) Od. 10, 21; Apoll Rhod. 4, 778.
4) Jähns I, 264; Roscher, Lex unter Hippe.
5) Quintus Smyrnaeus 4, 570.
6) Roscher 70.
7) Ich verweise hier auf die monographische Abhandlung von Beth, S. 55 ff.
8) Jähns, fälschlich als „Pferdebart" gedeutet: 1, 347.
9) Z d. V. f. V., Jahrg. 1902, S. 21 Anm. 2; ib. 1901, S. 412 Anm. 5.
10) Mogk, Grundriß für germanische Philol. ², 3, 379.
11) Bastian, Z. f. Ethnol. I, 177. f. o.
12) Mannhardt, Korndämonen 20.

sich als Windgeist darstellt, wiehert wie ein Pferd.[1]) Er heißt Polkan, und ist halb Mensch, halb Pferd.[2]) Fraglich ist es mir schließlich, ob wir in der tirolerischen Manifestation der Holda als Frau Stempe eine den Windwesen verwandte Figur zu sehen haben. Sie trägt einen Pferdeschweif und soll früher Stutengestalt gehabt haben.[3])

Mit der Darstellung des Windes und seiner Geister haben wir uns bereits in jenes Element begeben, das natur- und sagengeschichtlich zu ihm gehört: in das Reich des Wolkenoceans, das mit seinen gewaltigen Phänomenen der Mutterschoß der Stürme wie des Blitzes zu sein scheint. Was Wunder, wenn die gleichen mythischen Figuren es beleben?

3. Pferd als Wassersymbol.

Pferd als Kind der Wasser: — bei den Indern,

Der Glaube, daß das Roß aus dem Wasser entsprungen sei, findet sich am klarsten auf indischem und griechischem Boden.[4]) „Das Meer ist des Rosses Mutterleib, das Meer sein Verwandter" sagt ein vedischer Text. Das Pferd wird „wassergeboren" genannt und deshalb mit dem Wasserrohr verglichen.[5]) Als spezielle Gottheit gehört ihm Varuna, der Wasserherr, zu,[6]) oder Prajāpati, der Urschöpfer,[7]) der sich bisweilen in Pferdegestalt kleidet und alte mythische Züge von Varuna zugleich mit dessen Regentschaft übernimmt. Das Roß soll zugleich mit der Schönheitsgöttin Çrī beim Quirlen des Weltenoceans emporgestiegen sein und wird deshalb „Bruder der Çrī" genannt.[8]) Nach uralt-vedischer Auffassung haben die Vasu das Roß aus dem Sūra gebildet.[9]) Auf dem Boden des Avesta wiederholt sich

1) Mannhardt, Baumkult 1, 139.
2) Hanus, Wissenschaft des slavischen Mythus 313.
3) Jähns, I, 381 f.
4) S. Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901, S. 77 Anm. 3.
5) Taittirīyasamhita 7, 5, 25, 2 cf. Çatapathabrāhmaṇa 13, 2, 7, 10, Taitt Samh. 5, 3, 12, 2, Taittirīyabrāhmaṇa 3, 8, 19, 2. Als Erfinder der dem Pferde geltenden Aprī-Sprüche wird ein Açvas Sāmudris genannt. Es handelt sich um eine völlig durchsichtige Fiktion, denn açva ist das Wort für „Pferd" und „Sāmudris" ein Patronymicon, das „Wassersohn" oder „Kind des Weltmeeres" heißt.
6) Taittirīyabrāhmaṇa 3, 9, 16, 1.
7) S. Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901, S. 78; — „das Pferd gehört dem Prajāpati zu eigen": Taittirīyasamhita 13, 1, 2, 3; Taittirīyabrāhmaṇa 3, 8, 3, 6; Çatapahabrāthmaṇa 13, 1, 1, 1.
8) çrībhrātar. Rājanirghaṇṭa im Çabdakalpadruma. s. Grimm, Myth. 4, 2, 553 Anm. 4.
9) Ṛgveda 1, 162, 2; 164, 23; Atharvaveda 1, 32, 3; 4, 58, 4 Çāṅkhāyanaçrautasūtra 16, 3, 12, Nirukta 4, 13.

die gleiche Anschauung.[1]) In der griechischen Mythe vom Roß als dem Geschenk Poseidons liegt sie klar zu Tage. — Besonders wichtig sind auch hier die Zeugungs-Sagen. Bei dem Geschlechtsverkehr zweier Wesen miteinander tritt ihre natürliche Form und Beschaffenheit aus der verkleidenden Hülle heraus, sie zeigen sich nackt, und deshalb, wie sie sind.[2]) Die bei solchen Gelegenheiten stattfindenden Scheinverwandlungen sind Restitutiones in integrum[3]), Wiederbelebungen alter Körperformen; die Zeugungsmodi diesen Formen entsprechende;[4]) die Zeugungsprodukte desgleichen.[5]) Nun erwähne ich folgende Sagen: In Burg, im Wendischen, heißt es, die Könige lassen ihre Stuten, gespannt an den Vorderbeinen, an das Meer. Da kommen die Wasserhengste; die sind halb Fisch und bespringen sie. Dadurch kommen viele Mißgeburten zustande, aber wenn die Füllen gut werden, sind es auch die allerbesten Pferde.[6]) Die indische Tradition hat die Nachricht von einem am Wasser stehenden, weißen Rosse bewahrt, dessen Schweif sich im Winde hin- und herbewegt.[7]) Das Märchen von Tausend und Eine Nacht berichtet von dem indischen König Mihrdschān, der durch seinen Stallmeister die Stuten des eignen Marstalles zum Meeresstrand führen läßt, damit sie dort von den in der Nacht den Fluten entsteigenden Wasserhengsten befruchtet werden. Die weiblichen Tiere werden am Strande festgebunden, damit sie von den männlichen nicht ins Wasser mitgenommen werden können[8]). Unter den mythischen Wassertieren der armenischen Sage sind die feurigen Rosse hervorzuheben. Sie treten oft aus der Tiefe der Seeen hervor, kreuzen sich mit andern Tieren und es kommen alsdann ganz weiße, fleckenlose Füllen zur Welt. Die feurigen Rosse

---

1) Spiegel, Neriosenghs Sanskritübers. des Yaçna 20 n, citiert im Archiv f. Religionswissensch. 3, 23 Anm. 2.

2) In Indien gilt es als Eigentümlichkeit der Schlangen, daß sie bei Schlaf und Begattung ihre natürliche Gestalt annehmen, Winternitz, a. a. O. 41.

3) Vergl. Globus Jahrg. 1901 B. 79 S. 357 Spalte 2.

4) Nymphen, die ihre Existenz der ehemaligen Veneration von kaltblütigen Tieren verdanken, legen, obgleich in menschlicher Gestalt gedacht, Eier: Wiener Z. f. Kunde des Morgenlandes, Jahrg. 1902 S. 236.

5) Tiere als Kinder von Menschen sind Atavismen.

6) Schulenburg, Wendische Sagen, 129.

7) Z. f. Ethnologie, Jahrg. 1901 S. 77 Anm. 4. Rossig werdende Stuten schlagen mit dem Schweife um sich und stülpen den Mastdarm heraus. cf. Rolland, Faune populaire 4, 204: „La grande jument blanche signifie quelquefois la mer. Ouest de la France;“ L. Desaivre, Croyances, Présages u. s. w. S. 22.

8) The thousand and one nights, trad. by E. W. Lane, London, C. Knight & Co., vol. 3 p. 8 ff.; dazu ibid. Note 11: Die Aussage des arabischen Zoologen Qazwini über das Wasserpferd.

sind die Lieblinge der armenischen Sage.[1]) Sie streifen die Blitznatur des ebenfalls dem Meere entsproßenen Rosses des Helden Sanassar.[2]) Dem feurigen Elemente werden sie um so sicherer zuzurechnen sein, als ihre Farbe und ihr Feuerodem auf den Blitz weisen. Die irdischen Tiere stammen also von dem himmlischen Elemente ab. Sollte nicht der armenische Aberglaube, ebenso wie der altindische[3]), von der Wahlverwandschaft zwischen Feuer und Schimmel überzeugt sein?

— bei den Germanen,

Zahlreiche Gestalten des Volksglaubens werden, teilweise oder ganz mit Roßgestalt begabt, aus dem Wasser entsprungen geglaubt. Der (männlich gedachte) Nix hat teilweise oder vollkommene Pferdegestalt.[4]) In Island erscheint noch nach heutigem Volksglauben der Nykur in Roßgestalt und hat daher den Namen vatnahestr d. h. Wasserpferd.[5]) Ebenso existieren bayerische Wasserdämonen in Pferdegestalt.[6]) In Holsterschlag in Böhmen stiegen aus dem Keller-Brunnen grün-röckige Männer mit einem Pferdefuß, ursprünglich also Wassermänner in Pferdegestalt.[7])

— bei den Celten,

In Schottland spuken die roßgestaltigen Kelpies in stürmischen Nächten an den Furten und Fährten[8]). Ein brittischer Dämon Grant, der vielleicht an Grendel mahnen darf, zeigt sich als Füllen.[9]) Nach dem Volksglauben der Bewohner Orkneys erscheint der sich verwandelnde Seegeist Tangie bald in Gestalt eines Pferdes, bald eines Mannes.[10])

— bei den Armeniern,

Auch die Hənark, armenische Wassergeister, die sich in Flüssen aufhalten und namentlich Rinder mit sich nehmen, erscheinen auf Pferden sitzend.[11])

— bei den Griechen.

Der Vergleich von dahinjagenden Rossen mit Meereswogen lag der antiken Auffassung ebenso nahe als der modernen. Die wiehernd rennenden Pferde der Troer vergleicht die Ilias

---

1) Abeghian, Armenischer Volksglaube, 101.

2) S. unten S. 51.

3) Z f. Ethnol. Jahrg. 1901. S. 76: Der Schimmel zieht das Feuer an.

4) Vergl. Wuttke, Aberglauben 47.

5) Maurer, Isländische Volkssagen 32 f., Mogk, Grundriß für germanische Philologie [2], 3, 296.

6) Panzer, Bayerische Sagen II, 90.

7) Weinhold, Verehrung der Quellen 25; E. H. Meyer, Germanische Mythologie 105; Liebrecht, Gervasius 132 f.

8) E. H. Meyer, Indogermanische Mythen 2, 449; Kuhn, Nord. Sagen 476; Zeitschr. f Ethnol. 1, 367 (daselbst wohl irrtümlich von dem schwedischen Kelpie gesprochen!). Nach Ersch und Gruber, Realencyklopädie unter „Orakelpferd“ glaubt man die Erscheinung des Neck in Schottland immer an das Schwellen von Strömen und bald erfolgenden Wassertod geknüpft.

9) Grimm, Myth[4], 2, 831.

10) Ersch und Gruber unter: „Orakelpferd“.

11) Abeghian, Armenischer Volksglaube 102.

mit den zur Herbstzeit rauschend fließenden Strömen.[1]) Hektors Rosse stürmen mit Geräusch dahin gleich Waldströmen, die tosend vom Gebirge ins Meer sich stürzen.[2]) Noch ist es erwähnenswert, daß die Libelle im Wendischen kóniki, das Pferd kón heißt, daß dieses Tierchen also als Reittier kleiner Gottheiten aufgefaßt sein mochte, wie man so vielfach kleine Flügelwesen, Insekten u. s w. als Träger von Genien sich vorstellte.[3])

Schimmel gehen in Quellen ein.

Eine eigne Bewandtnis hat es um die im Volksglauben zuweilen auftretenden Geisterschimmel, die an Quellen gebannt sind. Das Birkefräche im Birkenmoor bei Mutfort in Luxemburg erscheint zuweilen als Schimmel. Die Schimmelreiter verschiedener Gegenden gehen in Quellen ein.[4]) Aus dem Koboldsee des Spreewaldes stieg einmal ein Schimmel auf ohne Kopf.[5])

Das Wasserpferd mit den hölzernen Kinnbacken.

Ein völlig in sich abgeschlossener, weit verbreiteter und alter Sagenkreis weiß von einem tückischen Wasserpferde zu berichten. Der Nikur (männliche Nix) soll als schönes, apfelgraues Roß am Meeresstrande erscheinen und daran zu erkennen sein, daß seine Hufe verkehrt stehen. Besteigt es einer, so stürzt es sich mit seinem Raube in die Flut.[6]) Deutsche Sagen berichten, daß ein Pflüger einen aus dem Meere entstiegenen großen, schwarzen Gaul vorgespannt habe. Derselbe habe frisch und gewaltig gezogen und Pflug und Pflüger in den Abgrund mitgenommen. Wenn Sturm und Gewitter aufsteigen, pflegt ein großes Pferd mit ungeheuren Hufen auf dem Wasser zu erscheinen.[7]) Nach Mecklenburgischer Sage war einst neben dem Schwarzensee bei Bützow ein Bauer beim Eggen. Plötzlich kommt ein schwarzes Pferd (nach anderen Berichten ein weißes) aus dem Wasser und läßt sich geduldig anspannen,

1) Il. 5, 384–393.

2) ib. 16, 384.

3) Schulenburg, Wendische Sagen 162 Anm. 3. Auch eine Anzahl von kleineren Pflanzen heißt nach dem Rosse oder Teilen desselben; Pfeiffer, Das Roß im Altdeutschen, Breslau 1855 erwähnt: pherdezail (cauda equina) jetzt: Feldschachtelhalm (equisetum arvense); rossehuf (anagolum peledius) heißt noch heute „Rossehuf“, „Hufeisenklee“, „Pferdehuf-Schote“ u. s. w., hippocrepis rosszung, scolopendia (jetzt Hirschzunge, Zungenfarn, scolopendrium) genannt, rosseminza (origanum, menta nigra, equiminta) jetzt Roßminze genannt (mentha silvestris).

4) Weinhold, Quellenverehrung S. 24.

5) Schulenburg a. a O. 28. Nach deutschem Glauben sollen an manchen Orten kranke Pferde, wenn sie in heiligen Brunnen baden, Heilung finden. Das Wasser heilt das Tier, das ihm entwachsen. Weinhold, Verehrung der Quellen 33 Anm. 1.

6) Grimm, Myth.[4], 1, 405.

7) ib. 406.

stürzt sich dann aber mit der Egge ins Wasser.[1]) Im Jahre 1624 pflügte ein Bauer am Willenauer Berge. Da kommt ein fremdes, weißes Pferd, spannt sich mit ein und will hernach das andere Pferd mit in den Grundtümpel reißen.[2]) Nach den Berichten der altisländischen Saga-Litteratur sah einmal Audun, der Landnahmsmann, welcher sich am Hraunsfjördr auf Snäfellsnes angebaut hatte, im Herbst ein apfelgraues Pferd vom Hjardarsee her zu seinen Koppelpferden herabrennen, deren Hengst angreifen und niedertreten. Da fuhr Audun zu, packte jenes graue Pferd, spannte es vor einen zweispännigen Ochsenschlitten und fuhr mit ihm all sein Heu auf der Hauswiese zusammen. Das Pferd ließ sich vortrefflich lenken, so lange es Mittag blieb. Am Nachmittag aber senkte es seine Hufe in den Erdboden bis zur Fessel. Als dann die Sonne sank, sprengte es all sein Lederzeug und stürzte nach dem See zurück. Nie ward es wieder gesehen.[3]) — Besonders bedeutsam ist der bisweilen hinzukommende Zug, das Wasserroß (der Nix) habe einen hölzernen Unterkiefer oder ein Maul von Holz.[4]) Dem männlichen Nix scheint endlich noch der schottische Waterkelpy verwandt zu sein, der ein riverhorse ist und von einem Lord aufgefordert wird, ihm zum Bau seiner Burg Steine herbeizuschaffen.[5]) — Ich sehe in dem vorgeführten Sagenzug eine sehr durchsichtige Versinnbildlichung der Wasserkraft, die der Mensch nur unter ständiger Gefahr für seine Person sich dienstbar zu machen versuchen kann, und deren Beherrschung ebenso schwer ist wie die eines Pferdes mit hölzernem Unterkiefer, d. h. eines überaus hartnäckigen Wesens. Die weiße oder apfelgraue Farbe des Geistertieres weist auf dessen ehemalige Verehrung im germanischen Götterdienste hin. Glaubte das deutsche Volksgemüt sich doch allerorten von Naturmächten umgeben, die dem verständigen Manne ebenso nützlich als dem Thörichten schädlich sein mußten, denen unbedingt zu trauen aber in keinem Falle geraten war. So manches auf den Grastriften in der Niederung der Ströme sich ergehende Pferd mag in den Ruf gekommen sein, mit der Stromgottheit, der es als entsprossen galt, in unheimlichem Bunde zu stehen.

---

1) Bartsch, Mecklenburgische Sagen 2, 143 f. Ganz ähnlich bei Wolf, Deutsche Sagen und Märchen 1845, S. 580.

2) Freitag a. a. O. 48.

3) Schönfeldt 69 f.

4) Jähns, Roß und Reiter 1, 315 f. Vernaleken, Sagen aus Österreich 185; Grimm, Myth.[1], 458; Kuhn und Schwartz, Norddeutsche Sagen Nr. 61 und S. 476.

5) E. H. Meyer, Indogermanische Mythen 2, 465; Kuhn, Norddeutsche Sagen 476; Grimm, Myth.[4] 1, 406.

Sehr eng verwandt mit den behandelten Wesen scheinen die menschenfressenden Rosse des Thracischen Diomed's zu sein. Sie gehören dem Reiche des Wassers an, dem sie auch genealogisch entspringen, wie gleichfalls der Diomed der Ilias von dem Flußgott Peneios den Ursprung ableitet.[1]) Daß die griechisch-römische Sage zahlreiche wesensverwandte pferdegestaltige Dämonen kennt, deuteten wir bereits an. Sie stehen einander zu nahe, als daß wir eine gesonderte Behandlung wagen dürften. Der Klassizismus hat seine Gestalten mit einem zu üppigen und individuellen Leben erfüllt, um eine Völker und Zeiten außer Acht lassende Schematisierung zu rechtfertigen.

Pferd als Attribut von Wassergottheiten.

Wir sprachen von Poseidon. Wie Oceanus auf einem geflügelten Rosse reitet,[2]) so fährt Poseidon mit Rossen[3]) und ist mit dem Rosse aufs engste verwachsen; es ist sein Hauptsymbol. Er schenkt dem Peleus unsterbliche Rosse als Hochzeitsgabe[4]) und schirrt dem Zeus die Pferde aus.[5]) Aus demselben Grunde lehrt er mit Zeus zusammen den Antilochos die Wagenkunde[6]) und erscheint als Schwurgottheit, bei der man unter Anlegung der Hände an die Rosse schwur, wie dies Antilochos bei den Patrokleïschen Leichenspielen thut.[7]) Auch das erste Roß, den Areion, hat der Ilias zufolge Poseidon geschaffen.[8]) Wenn dem

(Genealogien.)

1) Milchhöfer a. a. O. 78, Anm. 1, erinnert noch an den Minotaurus und den gleichfalls menschenfressenden Bucephalus der Alexandersage als Analoga zu dem indischen Dadhyañc und den Yātudhānās. Die letzteren sind ein Brüderschwarm, der sich bald von Menschen- bald von Pferde-Fleisch, bald von Milch ernährt. Einer von ihnen heißt Arvan. Er ist halb Pferd, halb Vogel, und die Daityas reiten auf ihm. Crooke ², 2, 205.

2) Grimm, Myth. ⁴, 1, 273 citiert Prom. 395.

3) Il. 13, 23.

4) ib. 23, 276.

5) ib. 8, 440.

6) ib. 23, 306.

7) ib. 23, 581.

8) ib. 344. Sämtliche Stellen nach Buchholz, Homerische Realien 3, 1, 242. Derselbe sagt a. a. O., nach meiner Auffassung völlig irrig: „Daß aber gerade das Pferd vorzugsweise das poseidonische Tier ist, hat seinen Grund darin, daß das wogende Meer wie ein dahinrennendes Roß gedacht wird, welches sich während des Laufes mit Schaum bedeckt." Das ästhetische Moment tritt in der Mythenbildung ganz zurück. Keine Phantasie der Welt konnte aus dem Meer, das sich doch bei seinem scheinbaren Laufe der ganzen Ausdehnung nach mit Schaum bedeckt, ein Pferd bilden, sowie aus der Sonnenscheibe das gleiche Tier erschaffen. Nicht weil die Sonnenscheibe pferdeähnlich aussieht, nannte man sie „Roß", sondern weil sie unermüdlich ist in ihrem Laufe, wie dieses (vergl. oben). So wahr nicht das Portrait, sondern das Symbol die älteste Form der darstellenden Kunst beherrscht, mußte die Sonne als Symbol ihrer Unermüdlichkeit, der Wind als Symbol seiner Schnelligkeit das Roß als Attribut erhalten. Es ist bei diesem letzteren Vorgang natürlich nicht an das Resultat eines komplizierten Gedankenprozesses, sondern an die Fixierung eines sich spontan aufdrängenden Erinnerungsmomentes zu denken: das Abstraktum „Schnelligkeit", dessen Be-

Zeus nur Stiere, der Here nur Kühe, dem Poseidon hauptsächlich Pferde dargebracht wurden, so ist man berechtigt, anzunehmen, daß die Götter in dieser Gestalt verehrt worden sind.[1]) Die Roßgestalt liegt dem Poseidon auch in der Sage von der Verfolgung der Demeter zu Grunde: der Gott verwandelt sich in einen Hengst und schwängert als solcher jene Göttin, die zu Phigaleia mit einem Roßhaupt verehrt wurde. Als Frucht dieser Umarmung soll das Pferd Areion hervorgegangen sein. Daß die Tiergestalt in solchen Fällen immer die ältere ist, betonten wir bereits.[2]) In diese mythische Sphäre des Poseidon hippios gehört namentlich auch die in der Odyssee (11, 235) erwähnte, von Pindar und Sophokles weiter ausgeführte Sage von der Tyro, der Tochter des Salmoneus, welche von Poseidon das Zwillingspaar Pelias und Neleus gebiert. Tyro ist von Liebe zu dem Flußgott Enipeus entbrannt. Poseidon metamorphosiert sich und gesellt sich in Enipeus Gestalt zur Jungfrau, von den Fluten des Stromes umwirbelt. Diese wird dann Mutter des genannten Zwillingspaares. Pelias und Neleus aber werden von ihr auf der Roßtrifft ausgesetzt, wo eine Stute und eine Hindin ihnen Ammendienste leisten, infolge derer die ritterlichen Qualitäten des Poseidon auf sie übergehen. Dem Pelias hat nach der gewöhnlichen Auffassung eine Stute mit dem Hufe das Gesicht verstümmelt.[3]) Auch die mythischen Genealogien einzelner berühmter Rosse — das Pferd hat als geschätztestes Haustier der Griechen es bis zu solchen gebracht[4]) — führen den Ursprung desselben auf das Wasser, das Weltmeer zurück. Die mannigfaltig benannten und personifizierten Mächte von Wind und Wasser sind die mythischen Eltern von Achills un-

---

griff bei der Beobachtung der Windbewegung appercipiert wurde, konnte unter dem Konkretum „Pferd" in sinnlicher Form in der Gedankenwelt des Naturmenschen aufbewahrt werden. Für eine Geschichte der Ästhetik wäre eine Ausführung dieser Aufstellung von Wichtigkeit.

1) So erkannte bereits Lassaulx, die Sühnopfer der Griechen und Römer 267, bestätigt durch die grundlegenden Untersuchungen von Smith, Religion of the Semits und Grimm, Myth. ⁴, 2, 831: „dem Wassergeist werden halb oder ganz Gestalt des Rosses beigelegt. Darum auch fallen den Strömen Pferdeopfer."

2) S. auch Milchhöfer, Anfänge der griechischen Kunst, S. 58. Die Sage erwähnt z. B. Jähns, Roß und Reiter I, 349 Anm.; Furtwängler, Idee des Todes 79 Anm. 4; Schwartz, Z. f. Ethnologie 17, 133.

3) Buchholz, III, 1, 243.

4) Milchhöfer, ibid. 57 sagt: „Das Roß ist im homerischen Epos unter allen dämonischen und wirklichen Tieren das Einzige, welches zu mythischer Persönlichkeit und selbst zu einer Art heroïscher Genealogie emporgestiegen ist. Man vergleiche die Thatsache, daß wohl bei allen antiken und modernen Völkern das Pferd das einzige Tier ist, welches Eigennamen trägt. So auch im französischen Mittelalter: Kitze 14 ff. und selbst bei den alten und modernen Ungarn: Wolfs Z f. d. M. u. S. 2, 276.

sterblichem Rossepaar.[1]) Daß man speziell Poseidon als Pferd vorstellte, erhellt auch aus der Sage von Saturn, der an Stelle dieses Gottes durch den Betrug der Rhea ein Pferd verschlang.[2]) Von seiner Gattin Rhea bei den Töchtern des Oceanus aufgefunden, vergißt sich Saturn mit einer Stute und zeugt mit ihr den Chiron. Saturn ist bekanntlich Poseidons Vater; Chiron ein Centaur. Letzterer wird auch als Sohn von Kronos und der Philyra, oder der Nymphe Naïs genannt.[3]) Chirons Tochter ist Melanippe, d. h. „Rappstute". Überall tritt die Verwandtschaft mit dem Wasser hervor.[4]) Neptun und Ceres hatten bei ihrem Zusammensein Roßgestalt. Der erstere schenkte der Juno den Cyllarus und Xanthus.[5]) Nach späterer Sage soll sich Odysseus der Ephippe roßgestaltig genaht haben, um mit ihr den Euryalus zu erzeugen.[6]) Aganippe gilt als Tochter des Flußgottes Permessos.

Die Quellnymphe Abarbareë gebiert dem Bukolion den Aisepos und Pedasos.[7]) Als Tochter des Chiron und der Chariklo erwähnen wir die Okyrhoë, so genannt, weil sie am Ufer eines schnellströmenden Flusses geboren war; sie war der Weissagung kundig, wurde aber, als sie einst gegen den Willen der Götter ihrem Vater und dem Kinde Asklepios ihre Geschichte verkündigte, in ein Roß verwandelt. In dieser Gestalt hieß sie Hippe oder Hippo.[8]) Die Figuren der pferdegestaltigen Götter und mischgestaltigen halbgöttlichen Wesen, die wir erwähnten, sind lediglich das Prototyp ganzer Klassen mythologischer Gebilde, deren Verbreitungskreis über alle indogermanischen Völker reichte und auf das religiöse und künstlerische Leben in Mythe, Märchen und Plastik einen bedeutsamen Einfluß ermöglicht hat. Während das Roß in der Mythologie und Symbolik der Semiten wie der Ägypter durchaus keine Rolle spielte, erweist es sich durchgehend als das bevorzugte Tier der gemein-

Verbreitungskreis und religionsgeschichtliche Wichtigkeit der Pferdegottheiten.

1) Vergl. Furtwängler, Idee des Todes, 78.
2) Jähns I, 349 Anm.
3) Vergl. z. B. auch Schwartz, Z. f. Ethnol. 17, 133, Furtwängler, Idee des Todes 79, Anm 4. Roscher a. a. O. unter Cheiron. — Philyra ist die Tochter des Oceanus. Nach einer gewissen Sagenform wohnte Kronos der Philyra in Gestalt eines Rosses bei, während er sich nach einer anderen Sagenform erst dann in ein solches verwandelte, als ihn Rheia mit der Philyra auf der Insel Philyreis überraschte, worauf Philyra aus Scham nach Thessalien entwich, wo sie den Cheirōn gebar.
4) Die Centauren stammen von Ixion und Nephele, also wieder von Wassergöttern ab; sie werden Kinder der Nephele genannt oder sollen von dem Pegasus abstammen. Vergl. Diod. 4, 70, bei Roscher unter „Kentauren".
5) Roscher, unter „Cyllarus".
6) Jähns a. a. O.
7) Buchholz, III, 1, 308.
8) Roscher, unter Okyrhoë.

samen indogermanischen Sagenstoffe[1]) und behält diese Stellung nach der Sonderung der indogermanischen Stämme bei. Die bisher angestellten Beobachtungen drängen sämtlich zum Resultat, daß wohl die meisten dämonischen Gattungswesen, welche wir auf dem Boden Griechenlands kennen lernen, soweit sie volkstümlicher Auffassung angehören, sich um die Centralfigur des Rosses gruppieren.[2]) Weder in Deutschland noch in Griechenland ließ man die bizarren Erscheinungen von menschenartigen, aber mit einzelnen tierischen Körperteilen ausgestatteten Dämonen in den erst spät gebildeten Pantheon emporsteigen. So haben auch die roßgestaltigen Geisterwesen eine von den antiken Staatskörpern nicht sanktionierte Sonderexistenz geführt. Was ihnen aber an konventioneller Heiligkeit abging, das ersetzten sie durch Popularität. Sie lebten in dem Gedächtnis jener Leute, deren Vorfahren in den Göttern noch Tierwesen sahen, die ihre Wälder, ihre Bergthäler von wild lebenden Rossen belebt wußten und sich zu diesen in ein halb freundliches, halb feindliches Verhältnis zu setzen gelernt hatten. Kein Zufall ist es, daß Thessalien, die Heimstätte des verwildert lebenden Pferdes in Griechenland, zugleich der alte Wohnsitz der bekanntesten semi-theriomorphen Götterwesen war. Diese in ihrer mysteriösen Gestaltung zu verehren, lehrte den Orientalen eine eigentümliche Neigung schon sehr frühe. Es ist wahrscheinlich, daß das einzige uns bekannte Analogon auf griechischem Boden eine uns unbekannte morgenländische Vorlage hatte. Ein später Berichterstatter[3]) erzählt uns eine Mythe, die an den Raub der Persephone anknüpft. Demeter soll sich einst aus Zorn über Poseidon wie aus Trauer über den Raub ihrer Tochter, in schwarze Gewänder verhüllt, lange Zeit in der Höhle am Berge Elaion bei Phigalia verborgen gehalten haben. Indessen schwand von der Erde die Fruchtbarkeit und das Menschengeschlecht wurde von Hunger dahingerafft. Endlich traf Pan die Göttin auf seinen Streifzügen durch Arkadien und brachte Zeus davon Kunde. Dieser sandte sofort die Moiren, durch welche Demeter sich bestimmen ließ, ihrem Zorn und ihrer Trauer zu entsagen. Zum Angedenken betrachteten die Phigalenser die Höhle als ein Heiligtum der Götter. — Die Sage ist offenbar eine späte und tendenziöse Erfindung, geschaffen, um Vorhandensein und Verehrung eines alten, mit weiblichem Körper und Pferdekopf versehenen Kultgegenstandes zu erklären. Das geheiligte Grottenbild

---

1) Milchhöfer, 56

2) a. a. O. 77.

3) Pausanias VIII, 42, 2 ff.

4) Vergl. Otto Kern, die Anfänge der hellenischen Religion, Berlin 1902, S. 15 f.

wird ursprünglich sicherlich nicht der Demeter geweiht gewesen sein, sondern orientalischen Ursprung haben. Es liegt der Hinweis auf die in Pferdegestalt entrückenden oder entrückten chthonischen Gottheiten der vorzugsweise asiatischen Indogermanen nahe.[1]) Daß solche Semi-Theriomorphismen in der Götterversammlung auf dem Olymp keine Stelle hatten, liegt daran, daß sie einen realen, also lokal eng begrenzten Hintergrund brauchten; die Möglichkeit, ihnen allgemeine Geltung zu verschaffen, also nicht bestand. Keine Erklärung für diese Thatsache könnte weiter fehl greifen, also die, daß etwa der schönheitsdurstige Geist der klassischen Antike sich von derartigen Mischgestalten abgewendet habe.[2]) — Zu den chthonischen, mit einem Pferdekopf ausgestatteten Figuren der griechischen Kunst gehört in erster Linie noch Hekate;[3]) unter den volkstümlichen Gottheiten treten zunächst die Satyrn und Silene hervor.

Die Satyrn haben ursprünglich Bocksbeine, später Pferdebeine, Pferdeschwanz und Pferdeohren, weil sie mit den Silenen frühzeitig verwechselt wurden. Man hatte in Athen den neu hinzutretenden Satyrn die vorhandene Form der Silene gegeben und beide Gattungen von Wesen hatten sich verschmolzen.[4]) Bei Euripides (Cycl. 624) werden die Satyrn noch thêres d. h. „Tiere" angeredet. Ein tanzender Satyr wird einmal geradezu „Hippos" (Pferd) genannt (Roscher unter „hippos"). Die Silene, jene Dämonen des feuchten Waldes, ja quellenden Wassers, die in Kleinasien und Nordgriechenland ihre eigentliche Heimat haben, finden hier auch ihre älteste Darstellung, welche die charakteristischen Züge, wie Schwanz, Ohren, Hufe, von dem auch sonst für feuchte Götterwesen symbolischen Tiere, dem Pferde, entlehnte. — Wie sie ein homerischer Hymnus (in Ven. IV. v. 262) schildert, so finden wir sie auf den ältesten Münzen von Thasos und Macedonien mit Nymphen gruppiert. Ihre ursprüngliche, nahe Verwandschaft mit den Centauren tritt hier deutlich hervor, indem auf eben diesen Münzen genau dieselbe Komposition des nymphenraubenden Silen auch mit angehängtem Pferdehinterleib erscheint. Der Typus der Silene selbst ist hier noch nicht gefestigt, indem sie bald mit, bald ohne Pferdehuf, bald mit, bald ohne Pferdeschwanz erscheinen.[5]) Ursprünglich

Satyrn und Silene.

1) Vergl. namentlich die armenischen Sagen, Z. d. V. f. V. Jahrg. 1901, S. 418, Anm. 3—4.

2) Die Figur eines Weibes mit Pferdekopf könnte allenfalls unverständlich bleiben oder unheimlich wirken, ein hinkender Hephäst ist ekelhaft oder lächerlich. cf. S. 75 Anm. 8.

3) Vgl. Milchhöfer, a. a. O. 60.

4) Furtwängler, Satyr von Pergamon S. 24. Milchhöfer a. a. O. 71ff.

5) ibid. 22.

sind sie wohl wilde, rohe Wald- und Wasserdämonen, die mit Hufen, mit Schwanz und Ohren der Pferde hüpfen und tanzen.[1])

Hippokampen. Als speziell dem Wasser angehörige, pferdegestaltige Wesen kommen ferner Hippokampen und Tritonen in Betracht.[2]) — Centauren. Von unvergleichlich viel größerer Wichtigkeit und Bedeutung als diese Wesen sind für die klassische Antike die Centauren gewesen. Seit man sie mit den Gandharven identifizieren lernte, lag der Schluß nahe, daß bereits die Indogermanen diese Dämonen verehrt hatten. Die Vorliebe für den Gesang und die Bogenwaffe, ihr Verständnis für die Heilkunst, ihre Neigung zu den Frauen muß ihnen neben der eigentümlichen Erscheinung schon in ältester Zeit zugekommen sein. Für die Identification der Centauren mit den Gandharven ist die Gestaltung der ersteren in der griechischen Plastik hervorragend wichtig. Einmal erscheinen sie geflügelt, mit Pferdeleib und bloß menschlichem Kopf[3]). Ob man berechtigt ist, in den Centauren Reitervölker zu sehen, die auf ihren Pferden wie festgewachsen erscheinen, muß ich mangels neuer Argumente dahingestellt sein lassen. Man denkt an die Amerikaner, denen die Reiter des Columbus auf ihren Pferden als Doppelwesen erschienen. Die Analogie ist aber nur so lange zutreffend, als man den Indogermanen eine Unbekanntheit mit der Reitkunst zuschreiben darf. Und dies ist sehr gewagt. Oder sollten unsere Urvorfahren das flüchtige Tier wirklich nur als Wildpret angesehen und die Kunde, es zu beherrschen, erst von fremden Eroberungsschwärmen erlernt haben?[4])

1) ibid. 4.

2) „Hippokamp" war nach Roscher a. a. O. unter „H." ursprünglich der Name des im Mittelmeer heimischen Seepferdchens; in der späteren Litteratur bezeichnet das Wort ein specielles, phantastisches Mischwesen von Roß und Fisch, das nicht sowohl dem Mythus, als vielmehr der Kunst seine Ausbildung verdankt. Die mythische Grundvorstellung, der es entsprungen, ist die Auffassung der Meereswogen als eilender Rosse (vergl. Preller, Griechische Mythologie³, S. 66; 82), die darum von Alters her dem Poseidon als Gespann gegeben werden. Il. 13, 24; 29.

3) Milchhöfer 76, Anm. 2.

4) Schon früh kam die erwähnte Erklärung der Centaurengestalt auf. Siehe Schlieben, Pferde des Altertums 44, Note 189, woselbst vieles Material; Hutten, Geschichte des Pferdes 54; E. H. Meyer, Indogermanische Mythen 2, 448; u. a. Der letztgenannte huldigt einer naturmythologischen Erklärungsmethode und sieht in den Centauren Wildbäche; Roscher unter „Kentauren" erwähnt die aus einer euhemeristischen Tradition geschöpfte Erklärung Diodors (4, 70), wonach die Kentauren gewöhnliche Menschen gewesen seien, welche zuerst die Kunst des Reitens übten und in Folge dessen vom Mythus als mischgestaltig aufgefaßt wurden. cf. Mannhardt, antike Wald und Feldkulte 48ff. Schatz, die griechischen Götter und die menschlichen Mißgeburten, Wiesbaden 1901, S. 14ff. erklärt sie als aus Menschen mit accessorischen Beinen, die bisweilen den pes equinus annehmen, entstanden.

Unter den hippo-anthropomorphen Dämonen Indiens erwähnen wir die Kinnaras, die bald pferdeköpfig, bald in Sirenengestalt dargestellt werden.[1]) Plinius[2]) versetzt nach Indien Leute mit Hundeköpfen und Pferdeschweifen. — Die arabische Tradition spricht von dem Wundertier Borâq, das den Propheten auf seiner nächtlichen Fahrt von Mekka nach Jerusalem und von dort zum Himmel trug. Es hatte einen Stuten-Körper und einen Frauenkopf.[3]) — Die französische Sage der Bretagne erzählt von einem Manne, der mit einem Pferdekopf zur Welt gekommen sei, den er aber nur am Tage trägt, während er in der Nacht den gewöhnlichen Menschenkopf hat. Sobald er ein Kind sein eigen nennt, ist er von seinem Fluche erlöst.[4])

Andere Hippanthropomorphismen.

Wie der Araber das Kamel das Schiff der Wüste nannte,[5]) also die schwankende Bewegung seines Reittieres mit der eines auf den Meereswellen taumelnden Fahrzeuges verglich, so heißen bei Homer umgekehrt die Schiffe: Pferde des Meeres.[6]) Kéles bedeutet einen schnellen Reiter und ein schnelles Schiff; ein schnell segelndes Schiff wird mit einem Viergespann verglichen,[7]) und zerschellte Wagen in der Rennbahn mit Schiffestrümmern gleichgesetzt. Odysseus sitzt bei dem Schiffbruch auf einem Balken, wie ein Reiter des Rosses,[8]) und Shakespeare sagt von einem Schiffbrüchigen: „Ich sah ihn unter sich die Wellen schlagen, auf ihrem Rücken reiten".[9]) So wird stets bald das schwankende Schiff, bald der auf ihm sitzende Seemann mit einem Reiter verglichen. Kallimachus, Pindar, Euripides und Andere vergleichen Steuer und Anker mit Zaum und Zähnen.[10]) — In einer gewissen Periode der deutschen Sprachentwicklung bezeichnen „Schiff" und „Geschirr" den Wagen, das Landschiff. Altnordische und angelsächsische Dichter benennen es „Seepferd" in mannigfachen Ausdrücken.[11]) Die nordische Skaldensprache bezeichnet es als „Wellenroß", die Edda nennt es „Segelroß", die Angelsachsen kennen Ausdrücke wie „merehengst" u. s. w. In

Pferd und Schiff.

1) Milchhöfer 65, Anm. 1.
2) Plinius, nat. hist. VI, 2; erwähnt bei Meier, Aberglaube des Mittelalters 28.
3) Rolland, Faune populaire 4, 201 nach Bihan, Zoologie du Coran.
4) Luzel, Premier rapport sur une mission en Bretagne, S. 184, le conte de l'homme poulain bei Rolland a. a. O. 201.
5) Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft Jahrg. 1890 S. 165 ff.
6) Schlieben, Pferde des Altertums 46, Anm. 210 citiert Odyssee 4, 708; nach ihm auch die Citate Anm. 7—8.
7) Od. 13, 81; cf. Jähns I, 222 ff.
8) Od. 5, 371.
9) Shakespeare, „Der Sturm" 2, 1, (Worte des Francisco).
10) Vgl. die bei Schlieben a. a. O. gegebenen Belege.
11) G. Pfahler, Handbuch deutscher Altertümer,[2] Frkft. a. M. 1868, 753.

der Seemannssprache wird die schaukelnde Bewegung eines Schiffes „Reiten" genannt.[1]) Dachte sich die Sprache den durch das Feld ziehenden Pflug als belebtes Wesen, so war diese Belebung noch weit natürlicher und näher liegend bei dem Schiff, das wie ein schwimmendes Tier die Fluten durchschnitt und gleich dem Roß Menschen von Küste zu Küste übers Meer trug. Darum ist selbst seine Gestalt durch Verzierung der tierischen ähnlich gebildet, Haupt, Hals und Schnabel ihm beigelegt, und wie das klügste, vertrauteste Landtier empfängt es Eigennamen. Friđþiofr hatte ein Schiff ererbt, namens Ellidi, von dem erzählt wird, daß es menschliche Sprache verstand und den Zuruf seines Herrn hörte. Wen gemahnt das nicht an die redende Argo, welche des Orpheus Worte vernimmt und selbst sprechen kann? Noch die altenglische Dichtung von König Horn enthält etwas ähnliches: Horn, nachdem er ausgestiegen ist, redet sein Schiff an, giebt ihm Urlaub heimzukehren, und Gruß und Botschaft mit; wahrscheinlich führte es in der genaueren Sage einen Namen, der hier nicht genannt wird. Die Anreden der Schiffe gleichen vollkommen denen der Rosse in den epischen Gedichten. Bemerkenswert ist, daß die englische, beinahe geschlechtslose, Sprache einmal den Ausdruck man (homo, vir) auf das Schiff anwendet, z. B. a man of war, Kriegschiff, an Indiaman (ein Ostindienfahrer, ein nach Ostindien fahrendes Schiff,) dann aber das weibliche Pronomen she und her (statt it und its) mit ship verbindet, ohne Rücksicht auf das natürliche Genus, das dem Schiffsnamen sonst gebührte.[2]) Noch im altfranzösischen Roman wird die Bewegung eines Pferdes mit der eines Schiffes verglichen[3]), und im altfranzösischen Simplicissimus[4]) findet sich: „das hölzerne Wasserpferd tummeln" gleich „reiten".[5]) Ebenso sagen auch lateinische Dichter: „equus ligneus" gleich: „navis." Noch häufiger als im klassischen Altertum ist die gleiche Metapher im Englischen.[6]) Die schönste Wendung, die sich aus den romanischen Ausdrücken für „Pferd" gebildet hat, ist das italienische cavallo und cavallone, „Meereswoge": „Cavalli del mare da 'venti agitati si sollevano" (Guido Giudice), vergl. cavalcare il mare „im Meere umherkreuzen".[7])

Wir sahen, daß in Sprache und Mythologie eine Verwandtschaft von Wasser und Roß konstruiert wird, die sich aus

---

1) Jähns I, 222 ff. Grimm, Myth.[4], 2, 737 Anm. 1.
2) Grimm, Deutsche Grammatik 3[2], 432 f.
3) A. Kitze, 4 resp. 6.
4) 3, 46.
5) bei Grimm a. a. O.
6) Arch. f. n. Spr. 50, 140 f.
7) ibid. 138.

der Eigenschaft beider, ein tragendes Element zu sein, von selbst ergab. Den das Meer befahrenden Stämmen mußte das Roß, auf dessen Rücken sich die Erinnerung an die schaukelnden Wellen wiederbelebte, die Natur des Wassers zu haben scheinen, und so motivierte man die Staunen erregenden Qualitäten dieses Tieres durch seine Herkunft vom Wasser, an dessen Ufern es auf den saftigen Weidetriften sich so gern aufhält, in dessen Element es zu baden liebt. Desgleichen erblickten die reitenden Völker der Steppe in dem Meere, dessen Woge die schweren Stämme des Waldes in schaukelnde Bewegung versetzte und den Reiter einlud, sich auf den Rücken des „hölzernen Pferdes" zu schwingen, selbst ein Pferde-artiges Wesen, und so formte man das tragende Schiff zum Meeresrosse um, sein geschweiftes Vorderteil mit dem Kopfe dieses Tieres schmückend.[1]) Die ältesten Schiffe waren offenbar nur roh ausgehöhlte Baumstämme. Nach Plinius, n. h. 17, 76, 2 bedienten sich die germanischen Seeräuber dieser einfachen Fahrzeuge, von denen einige bis zu 30 Mann fassen konnten.[2]) Im folgenden wollen wir die Völkeridee der Identität von Wasser und Pferd in der solaren Sphäre wiederzufinden suchen.

In dem Blitze, als der flüchtigsten Naturerscheinung, das schnellste, womöglich noch beflügelte Tier zu sehen, lag dem Indogermanen sehr nahe. Der Huf des Donnerrosses übte die zermalmende Wirkung der Blitzgewalt. Doch auf den Blitz folgt der Regen, das Feuer scheint das Wasser zu gebären. Das erhabenste Mysterium der Natur kleidete sich in seine notwendige Form: der Huf des himmlischen Rosses schafft den lebendigen Quell.[3]) Der gleiche Vorgang findet auf der Erde statt. Dem dürstenden Herakles schuf nach hellenischer Sage Zeus durch seinen Blitz die lebendige Quelle, die libás Hēraklēós. Der Blitz spaltet die Wasser und die himmlischen Wolken strömen zur Erde; der Blitz fährt in den Erdboden und der Quell springt hervor.[4]) Selbst die ungarische Sage kennt die gleiche Pferde erzeugen Quellen.

1) G. Pfahler a. a. O. 753.

2) O. Hartung, die deutschen Altertümer des Nibelungenliedes und der Kudrun, Cöthen 1894 S. 529. („Einbäumel" ist ein österreichischer Ausdruck für einen Seelenverkäufer, kleines Boot.) Interessant ist es, daß, während z. B. das früheste indische Altertum Name und Begriff des Fisches kaum kennt, die semitische Sage so gern von schwimmenden Inseln spricht, die sich als Riesenfische herausstellen, auf deren Rücken bisweilen viele Menschen Zuflucht finden. Auch weise ich auf viele Städtewappen hin, die einen Balken zeigen, den man mit dem Namen irgend eines Fisches benennt. In mehreren ostpreußischen Städten wird scherzweise ein verankertes Schwimmfloß der „Stint an der Kette", der „Hecht an der Kette" u. s. w. genannt.

3) „Der Hufschlag der Gewitterrosse verursacht nach griechischem und deutschem Glauben den Regenquell". Schwartz, Poetische Naturanschauungen 133; ders. Ursprung der Mythologie 166.

4) Weinhold, Verehrung der Quellen 4 f.

Idee.[1]) Sicherlich ist der kolossale Reichtum der im folgenden anzudeutenden kultischen und kulturhistorischen Gebilde aus dem Blitzmysterium allein aber nicht erklärlich. Auch wird die Meinung dadurch nicht verständlich, daß der Blitz auf Erden dieselbe wasserspendende Wirkung haben soll, die ihm im Himmel zukommt. Die sich bietende Schwierigkeit zu heben ist gewiß nicht leicht. Doch ist zu erwägen, daß die von dem Huf des Götterrosses geöffneten Quellen meist auf Bergen liegen. Die Gewitterwolken hüllen die Bergkuppen in Nebel, der Blitz trifft sie häufig, die Regenbäche strömen von ihren Höhen herab, die Winde entschleiern sie dem Blick. So ist es wohl verständlich, daß man zu der Anschauung gelangte, der die Bergspitze treffende Blitz rufe den Gewitterbach, die Quelle hervor. Zudem stand das Pferd, zumal der Schimmel, mit dem Element des Feuers seit Alters in geheimnisvollem Bunde: der Schimmel zieht das Feuer an.[2]) Er repräsentiert geradezu den Blitz.[3]) So wurde dem irdischen Roß nicht minder als dem himmlischen die Gabe zuerteilt, Quellen zu erwecken. Diese Fähigkeit mag allgemein, und zwar in wasserarmen Steppen nicht mit Unrecht, dem Tiere zuerteilt worden sein. Erscheint doch selbst dem heutigen Aberglauben keine Bewegung des Rosses als vernachlässigungswert. Das Scharren seines Vorder-, das Stampfen seines Hinterfußes erweckt unwillkürlich den Glauben, hier müsse unter der Erde etwas Absonderliches verborgen liegen. Erzählt doch die Sage, die Metalllager mancher deutscher Gebirge wären durch ein scharrendes Pferd entdeckt worden. Wie sollte nicht der verschmachtende Sohn der Steppe die Stelle genauer untersuchen, die das Pferd auf diese Art gekennzeichnet? Und wie häufig mag der Erfolg sein Bemühen gekrönt haben! Dem Hufe des Rosses entsprang selbst auf der sandigen Ebene gar oft der Quell und mancher Flecken Deutschlands, für den das lebendige Wasser die erste Vorbedingung seiner Existenz war, mag dem Rosse sein Entstehen zu verdanken haben. Man braucht nicht zum Himmel emporzusteigen, um die erörterte Glaubensmeinung zu verstehen. Mutet doch der Wüstenbewohner der Arabia deserta seinem Kamel die völlig gleiche Gabe zu. Auf indogermanischem Boden mag das den Boden stampfende Roß nicht minder als das nach freiem Laufe sich Niederlegende[4]) menschliche Wohnstätten gegründet haben. So erklären sich manche Gebräuche der Heidenzeit: gießt man Wasser in einen hohlen Stein, namentlich in eine Trappe, und bittet Gott, es frisch zu erhalten (d. h. ruft

---

1) Wolfs Z. f. d. M. u. S. II, 273 f.
2) Vgl. Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901, S. 76.
3) S. unter: „Pferd als Blitz“. S. 48.
4) Vgl. Z. d. V. f. V. Jahrg. 1901. S. 408 f.

man die heidnische Blitzgottheit an), so springt eine Quelle hervor.[1]) Das Trinken aus Pferdehufen mußte an anderem Ort zur Sprache kommen. (S. S. 58 ff.)

In der so vielfach erwähnten Erzählung des Saxo Grammaticus,[2]) nach der Baldur, um sein von Durst gequältes Heer zu erquicken, eine Quelle erweckt habe, spielt nicht der Gott, sondern sein Roß die Hauptrolle. Es wäre nach meiner Ansicht gänzlich verfehlt, dem Tiere Baldurs als solchem etwa die natursymbolische Funktion des Blitzrosses zu vindizieren. Vielmehr ist das Roß des Gottes nur ein einzelner populärer Träger einer ebenso populären Glaubensvorstellung. Das Glaubenswunder hat sich hier lediglich in eine Form gekleidet, die wir schlechterdings für die uns erreichbare älteste halten müssen, weil sie die leider ja so selten auftauchende Gestalt eines heidnisch-germanischen Gottes umspinnt. Wie Baldurs Roß den Baldersbrönd auf Seeland geschaffen haben soll, eine Quelle, die heute noch unter diesem Namen fließt,[3]) so schrieb man die Entstehung mehrerer Quellen dem Rosse Karls des Großen zu,[4]) oder dem einzelner Kirchenheiliger, wie namentlich dem Tiere des h. Bonifacius[5],) des Oswalt[6]), Wilibald[7]) oder der h. Walburgis[8]); desgleichen des Wittekind[9]). Ein ganz modernes Substitut ist

1) S. die Sage bei Petersen, Hufeisen 200.

2) Saxo Gramm. 3, 42.

3) S. Grundriß für germanische Philologie², 3, 327; Weinhold, Verehrung der Quellen 12; Simrock, Mythologie⁶ 303; Menzel, Odhin 73; Petersen, Hufeisen 201; Schwartz, Ursprung der Mythologie 166; Archiv f. Religionswissensch. 3, 360 f.; als Reiter erscheinen auch Castor und Pollux, die Dioskuren, s. Simrock a. a. O.

4) S. Petersen, Hufeisen 175 f., vergl. 199 f.; ders. Roßtrappen 177 (Erweckung der Quelle Quickborn); Menzel, Odhin, 73 (Quelle Glisborn, Quelle zu Aachen); Weinhold, Verehrung der Quellen 13 f.; recht instruktiv ist folgende Einzelheit: Der Ort Gudensberg (d. h. Wodansberg!) liegt am Fuße des Odenberges. Karl der Große war mit seinem Heere in die Gebirge der Gudensberger Landschaft gerückt. Die Krieger schmachteten vor Durst; der König saß auf schneeweißem Schimmel. Da trat das Pferd mit den Hufen auf den Boden und schlug einen Stein vom Felsen; aus der Öffnung sprudelte die Quelle mächtig hervor. Das ganze Heer wurde getränkt: Petersen, Hufeisen 197. Hier zeigt sich Karl der Große mit überraschender Deutlichkeit als Substitut Wodans.

5) Auf Bonifacius wurden diese Sagen namentlich in Friesland und Thüringen übertragen. Den Bonifacius-Brunnen zu Dockum in Friesland soll das Pferd des Heiligen mit seinem Hufe geschlagen haben: Archiv für Religionswissenschaft 3, 361; Menzel, Odhin 73. An der Thür der Kirche zu Heilsberg in Thüringen findet sich ein Hufeisen angenagelt, das dem Pferde desselben Heiligen entfiel, als es dort mit seinem Hufe eine Quelle hervorscharrte.

6) S. Petersen, Hufeisen 199 ff.; Archiv f. Religionswissenschaft 3, 368.

7) Petersen a. a. O.

8) Hier ist das Pferd durch einen Esel ersetzt.

9) Wolf, Niedersächsische Sagen 1843, S. 28 f. Weddigen und Hartmann 56 f; Freitag 46.

Prinz Karl von Preußen.[1]) Bisweilen spricht die Sage von unbekannten Personen, wie einem Jäger, der auf seinem Roß über einen Abgrund hinwegsetzte, um sich den Verfolgern zu entziehen;[2]) oder irgend welchen anderen Stellvertretern.[3]) Variiert findet sich das gleiche Motiv in der Erzählung von Graf Arnold III. Derselbe lag in Streit mit den Westfriesen. Beim Dorfe Winkel hatten sich einmal die Holländer gelagert und erwarteten den Feind. Sie litten alle großen Durst, denn es gab hier nur Salzwasser. Da stach der Graf seine Lanze in den Boden und sogleich sprudelte frisches, schönes Wasser hervor.[4]) Bisweilen wird die Quellenerweckung auf das Roß selbst zurückgeführt. Von Wasserläufen, die durch das Scharren des Pferdes gefunden, von Quellen, die durch dasselbe hervorgelockt sein sollen, berichten bayerische und oberfränkische Sagen.[5]) Die deutsche Märchenwelt kennt das gleiche Motiv. Das von dem jungen Schneider geschonte Füllen ist zu einem tüchtigen Braunen herangewachsen; es jagt mit seinem Reiter dreimal um den Schloßhof herum; beim dritten Mal stürzt es nieder und ein mächtiger Quell springt aus der Stelle hervor.[6]) Bisweilen wird das Pferd durch einen Esel[7]) oder einen Hirsch[8]) ersetzt. Tritt doch die Hirschkeule neben der Pferdekeule auch als Blitzsymbol auf. Die Analogie wird um so vollständiger angesichts der Thatsache, daß den Spuren des auf die Erde niedergefahrenen Blitzes eine besondere Verehrung gezollt wurde, daß man die Stellen heilig hielt, die er getroffen, die Asche des Brandes, den er verursacht, ja selbst der heutige Aberglaube blitzgetroffene Bäume durch Milchspenden weiht und das abgebröckelte Holz zu Heilzwecken aufbewahrt. So wird die Verwendung der blitzgetroffenen Stellen, der durch Roßtrappen gezeichneten Plätze zu sacralen Gebäuden verständlich. Wie eine urälteste Zeit etwa den von dem Huf des flammenden Rosses entzündeten Baumstumpf kultisch verehrt haben mag, so fanden spätere Generationen in hufformähnlichen Abdrücken auf Steinen, auf Felsvorsprüngen wolkenverschleierter Berge die Spuren des Blitzrosses, dessen Reiter man bisweilen in den Gewitterwolken daherjagen zu sehen

1) Petersen, Roßtrappen 178.
2) Menzel, Odhin 73.
3) Petersen, Roßtrappen 194.
4) Archiv f. Religionswissenschaft 3, 360 f.
5) Petersen, Hufeisen 199; Panzer, Bayerische Sagen und Gebräuche, B. I, S. 291; Rochholz, drei Gaugöttinnen Walburg, Verena und Gertrud als deutsche Kirchenheilige, 1870, S. 6.
6) L. Freitag 46.
7) S. o. S. 85 Anm. 8.
8) Archiv f. Religionswissenschaft 3, 361.

glaubte, wieder. Solche Stellen waren gottgeweiht, die Trappe eine unüberschreitbare Grenzmarke, der sie umgebende Platz dem Besitze des einzelnen nicht einverleibbar. Im Besitze ungewöhnlicher Männer wurden ebenso ungewöhnliche Rosse, die mit diesen zugleich die Weltbühne betreten und verlassen,[1]) vorhanden geglaubt. In der Hand solcher Ritter oder Heiligen verkörperte sich die ganze Summe der aus alten Zeiten den alten Helden übertragenen Wundermacht.[2]) So wurden auch einzelne Rosse mit traditioneller Zauberkraft ausgestattet und das Tier des Prinzen Karl vermochte, was man keinem Pferde seines Zeitalters mehr zuzuschreiben wagte.

Unter den bisher unerwähnt gebliebenen Heiligen sind Winfrids Nichte und ihr Bruder sagenhaft berühmt. Die Stellen zu ihren neuen Kirchenbauten pflegten die Geschwister sich da auszuwählen, wo ihr Kaiserroß eine Quelle fand.[3]) Vielfach kann man christliche Kirchen und Kapellen nachweisen, die über alten, heiligen Brunnen errichtet worden sind[4]), so

---

1) S. oben S. 12 Die absolute Zusammengehörigkeit von Roß und Reiter lehrt auch die altfranzösische Litteratur, wenn sie z. B. nicht nur das Roß als das schönste, wertvollste und edelste Tier bezeichnet (s. A. Kitze, a. a. O. S. 52), sondern auch seinen Diebstahl mit dem Tode bestraft werden läßt (ibid. 35) und von der bis zum Tode währenden Treue des Pferdes erzählt. So ist z. B. (s. ibid. 15) Brunsaudebreul, Pferd des Königs Embrons, seit dessen Tode nicht aus dem Stall gekommen; jeden Ritter wirft es ab. Als sich aber der Sohn seines alten Herrn ihm nähert, fängt es an zu wiehern, mit den Füßen zu scharren und ist außer sich vor Freude, da es in ihm seinen künftigen Herrn erkennt. Das Roß des Graelent findet seit dem Tode des Herrn nirgends Ruh noch Rast. In tiefer Trauer suchtes einsame Wälder auf; es scharrt die Erde mit seinen Füßen und wiehert laut, daß es die Bewohner der ganzen Umgegend hören. Sobald es einen Menschen erblickt, sucht es fliehend das Weite, niemand kann sich seiner bemächtigen und noch lange Zeit nachher hört man alle Jahre an dem Tage, wo es seinen Herrn verloren, das wehklagende Wiehern dieses treuen Rosses (ibid. 45). In der ungarischen Sage sucht sich der Taltos seinen Tátos. Beide (zwei überirdische Fabelwesen der Sage) sind daran zu erkennen, daß sie mit Zähnen (wie Richard III. nach Shakespeare!) auf die Welt kommen; beide wachsen zusammen auf. Wenn sie sich kennen lernen (das Pferd macht, bis es seinen Herrn erschaut hat, einen höchst jämmerlichen Eindruck), ist es dem Helden sofort klar, daß dies Tier sein Leibroß sein müsse und das Roß redet ihn an: „Wie lange warte ich schon deiner, Königskind! Für dich bin ich bestimmt und stehe da!“ Dann beraten sie sich im Geheimen und machen Pläne für die Zukunft. Wenn der Königssohn in die Welt oder in den Krieg ziehen soll, wird ihm die Wahl gestattet, ein Pferd aus dem Gestüt zu nehmen, und da fällt sie zur Überraschung aller auf den kleinen, unansehnlichen Tátos.

2) Vgl. Z. f. Ethnol. Jahrg. 1902. Oben S. 57.

3) Rochholz, drei Gaugöttinnen Walburg, Verena und Gertrud als deutsche Kirchenheilige, 1870, S. 6; L. Freitag 57.

4) Weinhold, Verehrung der Quellen 38; siehe die dortige Aufzählung.

z. B. die meisten Kathedralen des Nordens, das Münster in Paderborn, den Dom in Bremen, in Hildesheim u. s. w.[1]) Unter den germanischen Städtenamen sind viele zu finden, bei denen sich die Verbindung zwischen den Roßnamen und der Bezeichnung des Wassers, der rinnenden Flut, ergiebt. Überall begegnen wir den Pferdenamen in fester Verschwisterung mit Silben wie „ach" (aqua), „bach," „bore," „bronn," „brunn," „quell," „see,": z. B. Rossach, Roßlach, Heslach, Haslach, Haßlach, Häslach, Hostach, Happach, Heppach, Epsach — Pferdsbach, Pfersbach, Perdenbach, Roßbach, Roschbach, Rosbach, Horschbach, Marbach, Marenbach, Mehrenbach, Markersbach, Heselbach, Heßbach, Hesselbach, Hasselbach, Heischbach, Heistenbach, Hatzbach, Hatzenbach, Hetzbach, Hattenbach, Hottenbach, Hengstbach, Fulenbach, Heinzenbach, Wattenbach, Wiggersbach, Heppenbach, Schimmelbach — Heisterbacherott — Paderborn, Marborn, Hasselborn, Eppelborn — Markbronn — Echenbrunn, Eppenbrunn, Roßbrunn — Haslachberg.[2])

Daß der Eigenname Hippokrene in „Roßbach" eine vortreffliche Übersetzung findet, hat man schon früh erkannt. Der Huf des Pegasus (d. h. des Quellrosses), dem der begeisternde Quell entströmte, erschloß nach älterer Auffassung gleich dem Schenkel von Odins Reittier einen gewöhnlichen Roßbach. Das Flügelroß der griechischen Mythe soll aus dem Rumpfe der Medusa zugleich mit Chrysaōr hervorgegangen sein, nachdem Perseus der Dämonin das Haupt abgeschlagen.[3]) Medusa gehört dem Reich des Wassers an und wurde pferde-köpfig gebildet.[4]) Über die Wesenheiten von Chrysaōr (d. h. Goldschwert) und Pegasus giebt uns Hesiod Auskunft, wenn er sagt:[5])

„Es stürmte der große Chrysaor hervor und Pegasus wiehernd.
Pegasus wurde benannt von den nahen Oceanusquellen,
Und von dem goldenen Schwert, das die Hand ihm füllte, Chrysaor.
Jener, im Fluge auffahrend vom herdeweidenden Erdreich,
Kam zu der Götter Geschlecht und wohnt im Palaste Kronions,
Donner und Blitz zu tragen für Zeus, den waltenden Herrscher."

In dieser Darstellung, die natürlich auf absolute Volkstümlichkeit keinen Anspruch machen kann, wird der Naturvorgang des Gewitters in den drei Mächten des Wasserrosses, Feuerrosses und Feuerschwertes personifiziert, also vollständig analog den mythischen Figuren der armenischen Sanassar-Sage[6])

1) Bastian, Zeitschr. f. Ethnol. I, 316.
2) Nach Jähns, I, 199 f.
3) Darstellung bei Hesiod, Theogonie 280; nach Buchholz, homerische Realien III, 1, 359.
4) Milchhöfer, a. a. O. 62.
5) Hesiod, Theog. 278.
6) S. oben S. 51.

gebildet. — Dem Pegasusmotiv entspricht genau der altindische Preis des Rosses, aus dessen Huf hundert Krüge Soma strömen[1]).

Pferd als Wolke.

Der Schimmel Odins tritt bisweilen als Darstellung der Wolke auf. Zeigt sich der wilde Jäger auf einem Schimmel, so erfolgt stets binnen drei Tagen Regen und Ungewitter.[2]) Die h. Walpurga wird in den Walpurgisnächten von bösen Geistern auf weißen Rossen durch die tiefen Wiesen und Wälder unaufhörlich verfolgt[3]) — ein klares Symbol der von den Winden gejagten Wiesennebel. Die (berittenen) Walkyren des nordischen Mythus streuen, wenn sie daherstürmen, Tau von den Mähnen der Rosse herab und Hagel auf hohe Wälder.[4]) Sie heißen bisweilen „Mist", d. h.: Nebel.[5]) Ich erinnere an das Roß Hrimfaxi, d. h.: Thaumähne, und daran, daß man den Thau der Nacht dem Rosse zuschrieb und mit dessen Schweiß identifizierte.[6]) Die Hexen haben bisweilen Walkyrengestalt. Der Schlitten des wilden Jägers wird von Mägden gezogen, die sich jährlich mit Hufeisen neu beschlagen lassen[7]) — das häufig sich wiederholende Motiv vermittelt zwischen der Vorstellung der Walkyren als Pferde und als Weiber, deren Verschmelzung sie bilden. Die neuere Sage und Dichtung faßt die Wolke bisweilen in Roßgestalt auf.[8])

Mit der Betrachtung der natursymbolischen Bedeutung des Pferdes im Reiche des himmlischen und irdischen Oceans schließt sich der Kreis unserer mythologischen Untersuchungen, die der Darstellung des Rosses im Kult, d. h.: der Fixierung der Beziehungen, die das empirische Lebewesen mit den durch Abstraktion aus ihm gewonnenen ideellen Größen die Basis schaffen sollten. Wir werden uns nunmehr zu einer im wesentlichen

---

1) Rgveda 1, 116, 7.

2) Sommer, Sagen, Märchen und Gebräuche aus Sachsen und Thüringen 1846, I, S. 7.

3) Mannhardt, Baumkult I, 121.

4) Helg. Hj. 28.

5) Grundriß der germanischen Philologie [2] 3, 270.

6) Snorr. 10; Jähns I, 295 f. Ein alter ungarischer Dichter sagt von dem Roß der Morgenröte: „Jeder Tropfen seines Schweißes, wie er auf die Erde rieselt, wird zum gelinden Tau." Wolfs Z. f. d. M. u. S., II, 277.

7) Petersen, Hufeisen, 237 f.

8) Lenau, Heideschenke: „Die Wolken schienen Rosse mir,
Die tobend sich vermengten,
Des Himmels hallendes Revier
Im Donnerlauf durchsprengten.
Der Sturm, ein wackrer Rosseknecht, . . ."
S. auch Kuhn, Kuhns Zeitschr 1, 451; ders. Herabkunft des Feuers und Göttertranks 132; L. Freitag 42.

religionshistorischen Betrachtung der angedeuteten, einander ergänzenden und fördernden beiden Faktoren und der sich aus diesen ergebenden Elemente zu wenden haben.

III. Pferd im Kultus.

1. Zweck und Idee des Pferdeopfers.

Wichtigkeit des Pferdeopfers.

Das Pferdeopfer beansprucht ein weit über alle sacrificalen Handlungen des Altertums, einschließlich des Menschenopfers, hinausgehendes Interesse. Denn während das Letztere in der uns erreichbaren historischen Zeit bei allen Kulturvölkern in der Abnahme begriffen und teilweise zur bloßen Sage geworden ist, begann jenes sich erst in seiner vollen Ausdehnung, seinem ganzen Pompe zu entfalten. Unsere Vorfahren brachten es am Tage des Sieges dar und pflanzten das Haupt des Opfertieres auf dem Dachgiebel auf, des Rosses verwesender Leib weihte die geheiligte Stätte und Menschenwohnungen erhoben sich auf ihr. Der fleischentblößte Schädel wehrte bösen Dämonen und bösem Zauber, er reinigte die Luft und zeigte dem Blitzgott das schonungsbedürftige Haus seines Verehrers an. Freilich berichtet uns kein Lied, keine Sage von der alten Herrlichkeit. Auf dürftige Zeugen später Tage sind wir angewiesen. Ganz anders verhält es sich mit dem indischen Roßopfer. Hier berichten uns alte Quellen nicht nur von der Thatsache, daß man es vollzogen, sondern auch von der Art, wie man es dargebracht, aufs genaueste. Dem Forscher aber eröffnen sich weite, über die älteste Zeit des indischen Kulturlebens hinausgehende Perspektiven, wenn er die magischen Handlungen des Opfers untersucht. Vielleicht nirgends so sicher als hier kann er zu einer Ära gelangen, die der des indogermanischen Gemeinschaftslebens naheliegt; nirgends so sicher die Formen eines ältesten Kulturlebens, eines ältesten Gottesdienstes, erschließen. Von diesen Feststellungen strahlt dann aber wieder ein helles Licht auf die analogen Erscheinungen Griechenlands und Deutschlands, und das Bild einer ältesten Vorzeit gewinnt an Klarheit und Abrundung. Doch selbst noch darüber hinaus können Thatsachen der vergleichenden Religionsgeschichte den eigentlichen Wesenskern der komplizierten Handlung zu erschließen uns gestatten.

An das Pferdeopfer geknüpfte Verheißungen.

Ehe wir mit eigenen Mitteln die Frage zu beantworten versuchen, was denn der Zweck der Darbringung des Rosses

gewesen sei, wollen wir die indischen Texte und ihre für sehr weite Kulturperioden doch sicherlich authentischen Auffassungen hören. Gerade die ältesten Religionsschriften schweigen über die dem Opfer zu Grunde liegende Idee nun fast vollständig. Das liegt in der Natur der Sache selbst. Erst einer Zeit, die das Ansehen der Priester und ihrer Manipulationen in Frage stellte, mußte die Wundermacht des Opfers ausdrücklich gepredigt werden. Die ältesten Quellen geben die Ziele der Opferung des Rosses gelegentlich dessen Weihe deutlich an, wenn sie den drei Hauptpriestern (Adhvaryu, Brahman und Hotar) die Worte zu sprechen vorschreiben: „Mit diesem opferreinen Rosse möge der König opfern und mit ihm den Vṛtra erschlagen."[1]) „Mit . . . und mit ihm unwiderstehlich werden." „Mit . . . opfern und über sein Volk herrschen, um diesem Reichtum an Rindern, Pferden, Ziegen und Schafen, Reis und Gerste, Bohnen und Sesam, Gold, Elephanten, Sklaven und Bedienten, Habe, Gut, Hab' und Gut zukommen zu lassen." — Die gleiche Sprache redet die Vorschrift der alten Texte, beim Freilassen des Opferrosses dasselbe von einer Eskorte von 400 Rittern begleiten zu lassen, die das Tier aber nicht heimtreiben dürfen.[2]) In dieser Bestimmung sehe ich den Centralpunkt der ganzen kulturhistorischen Wichtigkeit des Açvamedha. Man denke ein junges Pferd, ein Jahr lang frei herumlaufend und von einer Kavallerieeskorte umgeben, die den ausgesprochenen Zweck hat, das Tier vor Fährlichkeiten, namentlich vor dem Lose, von fremden Stämmen gefangen genommen zu werden, zu schützen; es ist klar, daß in diesem Ritt ein Kriegszug von offensivem Charakter sich vollzieht. Die glückliche Vollendung des Roßopfers involviert bereits implicite einen glücklich verlaufenden Feldzug. Häufig erzählt die ganze indische Tradition, daß einzelne Könige vor oder nach großen Siegen dieses Opfer dargebracht hätten. Einzelne Namen werden aufgezählt und ihre Träger als Herrscher gepriesen, die nach Besiegung der ganzen Welt das Riesenopfer nicht gescheut haben[3]) Einmal heißt es apodiktisch: Wer den Açvamedha darbringt, kann über die ganze Welt herrschen.[4]) Andere an die Vollziehung des-

1) Vṛtra ist der alte, die Himmelswasser zurückhaltende Urriese. Er wird von Indra erschlagen. — In dieser Ceremonie tritt der irdische Indra (der opfernde König) an die Stelle des himmlischen, der in einer gewissen Entwicklungsphase die eigentliche Gottheit des Roßopfers ist. Das (Opfer-) Roß ist die Blitzwaffe in der Hand des Gottes. Der Vṛtra, der alte Rinderdieb, ist hier natürlich der irdische Feind.

2) Āp. Çr. S. 20, 5, 11; Çatapathabrāhmaṇa 13, 1, 4, 3; Lāṭyāyanaçrautasūtra 9, 9, 5.

3) Aitareyabrahmaṇa 8, 21; s. im folgenden.

4) Taittirīyabrāhmaṇa, 3, 8, 3, 5.

selben geknüpften Verheißungen haben geringeres Interesse. Einmal heißt es: „Das Roßopfer ist der König aller Opfer“[1]) und ein andermal:[2]) „wer es darbringt, geht auf dem Götterpfad, opfert das Prajāpati-Opfer, das Wunscherfüllende, gelangt nicht zu abermaligem Sterben.“ Die Stelle ist zugleich als eine der frühesten Andeutungen des Seelenwanderungsglaubens interessant. Weniger großes Gewicht will ich auf die Thatsache legen, daß der Veda als eine der Açvamedha-Riten einen (symbolischen) Kriegszug des Königs vorschreibt,[3]) denn eine ganz ähnliche Ceremonie findet sich auch anderswo. Doch sehe ich in der Bestimmung, dem jungen Hengst Stuten zuzuführen, um ihn zum Wiehern zu bringen, mit Sicherheit ein altes Gebot, dem weissagenden Tiere ein siegverkündendes Orakel zu entnehmen.[4])

Das Pferdeopfer als kriegerisches Opfer.

Den ausgesprochen kriegerischen Zweck des Opfers lehrt auch auf Grund einer ganz modernen Darstellung des indischen Roßopfers oder Açvamedhas Dubois,[5]) wenn er sagt: „Das Roßopfer . . . ist ohne Widerrede das Berühmteste von allen unter den Hindus. — — Die hauptsächlichsten Resultate dieses berühmten und gefürchteten Opfers waren die, die Fürsten unverwundbar zu machen, die es darbringen ließen, ihnen beständig den Sieg im Kampfe zu sichern und ihnen endlich eine universelle Herrschaft zu verschaffen. Die Götter und die Riesen hatten zu ihm häufig ihre Zuflucht genommen, um alle seine Resultate in den Kriegen zu erproben, die sie gegen einander führten. Es war auch unter den alten Rāja im Gebrauch; aber die Erfahrung des Mangels an seinem Erfolge in unseren heutigen Tagen, verbunden mit den enormen Kosten, welche es hervorrief, werden nicht wenig dazu beigetragen haben, es ungebräuchlich werden zu lassen.“ Jener Text preist nun mehrfach die Erfolge jenes Opfers. So sagt an einer Stelle, die als Ankündigung des den eigentlichen Açvamedha vorbereitenden Indraopfers dem oben citierten Passus eines alten Werkes in gewissem Sinne parallel genannt werden kann[6]), der die heilige

---

1) Çatapathabr. 13, 2, 2, 1.
2) Taittirīyabr. 3, 9, 22, 4.
3) Āpastamba Çr. S. 20, 16, 1—20.
4) ibid. 13, 5, cf. Z. d. V. f. V, Jahrgang 1901, S. 409 f.
5) J. A. Dubois, Exposé de quelques-uns des principaux articles de la Théogonie des Brahmes, contenant la description détaillée du grand sacrifice du cheval. appelé Asua — Méda, Paris 1825, Vorrede S. 1. Daselbst erklärt der Verfasser im folgenden die Übersetzung eines Familienmanuskripts zu geben, das ihm durch einen brahmanischen Purohita mit Namen Darmaya aus der Stadt Darmapoutry in „Carnatique“ zugegangen war und in der Sprache Cannada (en langue Canada) abgefaßt gewesen sei.
6) Dubois, S. 9 f.

Handlung leitende Opferpriester zu den übrigen Brahmanen: „Stimmet ein, daß dieser Tag, in dem ich das Opfer für Indra als Teil des großen Roßopfers beginne, für mich ein Tag segensreicher Wirksamkeit (de vertu) sei!" Dreimal mögen die Brahmanen einstimmen: „So sei es!" „Möge dieses Opfer mir einen Überfluß an Reichtümern besorgen!" „Möge es dir so viele besorgen, als du ihrer wünschen kannst!" müssen die Brahmanen antworten. — Ich habe diese Stelle namentlich deshalb angeführt, um zu zeigen, wie vollständig das Opfer allmählich in die Hand der Priester kam. Der alte Text läßt den Wunsch nach Reichtümern dem König, der junge dem Priester an entsprechender Stelle zukommen. Daß die erbetenen Schätze die Frucht eines Krieges sein sollen, ist noch deutlich durchsichtig. Unsere Quelle faßt am Schluß[1]) die Resultate der beim Açvamedha anzuwendenden Kultushandlungen folgendermaßen zusammen: „Wer sie anwenden läßt, wird auf der Erde zum König der Könige, erhält Sündenvergebung[2]) und hat von

---

1) ib. 89.

2) cf. Dubois, S. 10; 21; 34 f.; 80 und namentlich 91: „Nichts hat größere Fähigkeit, als dieses Opfer, die Sünden, welche sie auch immer sein mögen, auszutilgen. Einen Brahmanen oder eine Kuh töten, sich berauschen, Gold stehlen, Ehebruch mit der Frau seines Lehrers, Abtreibung der Leibesfrucht, sind Kapitalverbrechen. Doch mag man sie auch tausendmal begangen haben, das Pferdeopfer tilgt sie alle aus, und es bleibt so wenig eine Spur davon übrig, als von der Baumwolle, die man ins Feuer wirft, ein Rest übrig bleibt." Daß die Idee der Sündentilgung durch den Açvamedha alt sei, lehrt namentlich der avabhṛtha oder das Reinigungsbad, von dem es (s. Oldenberg, Religion des Veda 408 Anm. 2) heißt: „Wenn der Opferer herausgestiegen ist, steigen Übelthäter hinein, die vorher keine weiteren Observanzen zu üben brauchen. Sie heißen durch das Roßopfer gereinigt." Zur Ceremonie dieses Opferbades gehörte es, daß ein verkrüppelter, mißgestalteter Mensch in das Wasser geführt wurde, bis dieses ihm in den Mund lief. Dann wurde eine Spende auf sein Haupt der Embryonentötung geopfert. Man ließ ihn los und jagte ihn fort. Nach Oldenberg repräsentierte der Mensch den dem Varuṇa verfallenen und darum Varuṇas Kennzeichen an sich tragenden Sünder. Das in seinen Mund laufende Wasser reinigt ihn bis aufwärts zur schweren Schuld der Embryonentötung. Nach Weber (Zeitschr. d. deutschen morgenländischen Gesellsch. 18, 268) wäre die Ceremonie ein stellvertretendes Menschenopfer gewesen, was Oldenberg für in jedem Falle irrig hält. Der Ansicht des letztern Gelehrten kann ich mich deshalb nicht anschließen, weil die Vertreibung des Verkrüppelten unverständlich wäre, wenn man denselben für zuvor geläutert hält und weil die Läuterung selbst kaum dadurch vollzogen gedacht werden kann, daß man den Menschen dem Todesgott oder dem Morde weiht. Webers Ansicht dünkt mich weit wahrscheinlicher. Zunächst ist daran zu erinnern, daß bei vielen Völkern statt Unschuldiger Verbrecher oder Krüppel im Menschenopfer getötet werden: Schurtz, Urgeschichte der Kultur, Leipzig 1900, S. 586. Überraschend ähnlich ist folgender deutsche Brauch: der Pfingstl wurde, nachdem man ihn durch das Dorf geführt hatte, in den Bach hineingestellt, wo er bis zur Mitte des Leibes im Wasser stand. Dann ging einer der Weisen auf den Steg und hieb dem Pfingstl den Kopf ab. — Wenn man ferner erwägt, daß auch der das Unheil

den Höllenstrafen nichts zu fürchten[1]. Er erfreut sich während seines Lebens eines unantastbaren[2]) Glückes und wird bei seinem Tode im Himmel (Svargam) herrschen. Wenn es große Sünder in seinem Geschlechte giebt, erhalten sie alle Sündenerlaß. Endlich wird bis herab zu seinen Hausbedienten niemand existieren, der von der Verdienstlichkeit dieses Opfers ausgeschlossen wäre, indem er Sündenvergebung erhält. Derjenige, der das Pferdeopfer dargebracht hat, wird weder im Himmel noch auf Erden einen Herrn haben. Die Götter selbst erzittern vor ihm und bringen ihm Opfer." In dem jungen Text tritt, wie wir sehen, der metaphysische Zweck der Sündenvergebung neben dem rein praktischen — Sieg im Kampfe und Reichtum durch Sieg — bereits hervor. Daß aber der letztere primär ist, lehrt nicht nur die Belehnung des darbringenden Königs durch die Priester mit dem Namen: „Jajyna," was wohl „Jigyāna" heißen,[3]) also: „der Siegreiche" bedeuten soll.[4])

verkörpernde vieräugige Hund (vieräugig, d. h. mit zwei dunkeln Flecken über den Augen versehen, ein Abbild der Begleiter des Todesgottes, cf. Oldenberg, Religion des Veda 474 Anm. 4) im Wasser erschlagen wird und dem Wasser eine ausgesprochen läuternde Tendenz zukommt, so liegt es wohl klar am Tage, daß in dem Opfergusse und der nachher vollzogenen Vertreibung des Kranken — wiederum ganz analog der Freilassung des Rosses — eine stellvertretende Tötung vollzogen worden ist. Den Hinzurichtenden zu ersäufen anstatt ihn auf blutige Weise aus der Welt zu schaffen oder wenigstens seine Leiche dem Wasser zu übergeben, lag der Auffassung des indischen Altertums sicherlich sehr nahe. Ob der Verkrüppelte den Todesgott selbst darstellt, wie indische Texte wollen, oder irgend einen Menschen, den man mit einer schweren Schuld durch die drei Spenden symbolisch beladet, also einen einzelnen Todgeweihten, scheint mir ungewiß und nebensächlich. Eine symbolische Forträumung des Todes oder eines Toten wird in einer modernen indischen Ceremonie bei Gelegenheit des Todes eines Brahmanen vollzogen. Der Leiter der Trauerveranstaltungen schließt drei Steine, von denen der eine den Namen eines Verstorbenen, der zweite den des Yama, der dritte den des Rudra bekommt, in ein Gefäß ein, tritt bis zum Hals in ein Wasser und wirft die Urne rückwärts ins Wasser indem er spricht: „Bis jetzt haben diese Steine den Toten dargestellt. Möge er von jetzt an seine unschöne Form aufgeben und die der Götter annehmen. Möge er in die Himmelswelt kommen und alle Freuden dort genießen, so lange als der Ganges fließt und diese Steine existieren." — Daß unter dem Krüppel, nach Angabe einiger Texte einem Atreya, wirklich ein Atride verstanden werden solle, ist höchst unwahrscheinlich. Zu ātreyī sagt das Petersb. Wörterb.: „Nach Sāy. ein nach einer Fehlgeburt menstruierendes Weib. Bei einer so individualisierten Bedeutung läßt sich eher an einen Zusammenhang mit einem Nomen proprium denken."

1) cf. Dubois, 22, 34 f.

2) cf. ib. 35;

3) Wurzel ji = siegen, also, wie wir vermuten, Part. Perf. Pass.

4) S. Dubois 85. Diese Ceremonie, bei der der König am Schlusse des Opfers sich mit den kostbarsten Gewändern bekleiden und auf einen goldenen Thron setzen soll, ist eine offenbare abschließende Huldigungsceremonie und recht geeignet, den Zweck des Opfers erkennen zu lassen.

sondern namentlich auch eine der sehr wenigen, in dem an volkstümlichen Elementen so höchst armseligen Texte erhaltenen Opferceremonieen; es wird dort vorgeschrieben,[1]) ein Pferd vorzuführen, es mit Juwelen zu schmücken und ihm eine goldene Kette um den Hals zu hängen, an die man das Blatt des Sieges anbinde. Auf das so benannte Palmblatt schreibe man folgende Worte: „Pferd! . . . gehe hin, durchlaufe die Welt und kehre als Sieger zurück über alle Könige, die auf ihr leben.“ Man lasse das Pferd sodann laufen und spreche zugleich: „Roß! Durchlaufe Berge, Wüsten, Wälder und Städte! Tritt alles zu deinen Füßen nieder und sei Sieger über alle Könige! Besiege alle eure und unsere Feinde. Vernichte alle Räuber, Riesen und Übelthäter, die auf der Erde existieren. Lasse sie ausnahmslos aufs schnellste zu Grunde gehen. Erschrick sie durch furchtbares Wiehern und jage sie durch den Schlag deiner Füße und den Schlag deiner Zähne.“ — Diese Ceremonie ist alt, wie wir darthaten, und in ihrem Konservativismus der deutlichste Beleg für die Wichtigkeit der ihr immanenten Idee.[2]) Wir fassen also unsere Beobachtungen dahin zusammen, daß man in der erreichbar ältesten vedischen Zeit jene heilige Handlung darbrachte, um Sieg, durch diesen wiederum Kriegsbeute, in jüngerer, metaphysische Güter, wie langes Leben, Sündenvergebung und einen Platz in der Himmelswelt zu erlangen. So sagen die Veda, so die erhaltenen Reste der (unheiligen) Traditionslitteratur, so die späte Überlieferung. Damit stimmt die zu unserer Kenntnis gelangte Praxis des Opferbrauches überein, damit harmoniert aber auch in bedeutsamer Weise die Thatsache, daß nach Theorie und Praxis der alten Texte ausnahmslos nur Könige Darbringer dieses Opfers waren. Was hätte diese und nur diese veranlassen können, einen so ungeheuren Aufwand zu treiben, wie ihn der Açvamedha erforderte, als etwa das Bestreben, die gesamte Macht bei festlicher Gelegenheit noch einmal zu versammeln und zu konzentrieren? Ganz undenkbar erscheint es mir deshalb, irgend eine Epoche des indischen Lebens anzunehmen, in der das Roß als Opfertier lediglich auf die kräftige Schnelligkeit hingedeutet habe, welche der König zu erlangen oder in sich zu vermehren wünschte und deren vornehmster Träger eben das Roß ist.[3]) Danach soll der Genuß des Roßfleisches Schnelligkeit bewirken, wie etwa der der Eidechse Gewandheit.[4]) Aber keine einzige

---

1) ib. 65 f.

2) Über die „Früchte“ des Açvamedha spricht auch Hillebrandt, im Festgruß an O. v. Böhtlingk, Stuttgart 1888, S. 40 ff.

3) So Oldenberg, Religion des Veda 474.

4) Inkarnation durch Fleischgenuß! S. meinen Aufsatz „Tod als Jäger“, Z. d. V. f. V. Jahrg. 1903.

Stelle der weitschichtigen Texte giebt uns die leiseste Andeutung, daß diese Hypothese die richtige sei, die übrigens dem Geiste des Veda, wie mir scheint, widerspricht, dem die Annahme einer Metamorphose von Menschen durch den Genuß von Fleisch trotz der wenigen entgegenstehenden Thatsachen einer späteren Zeit fernliegt. Namentlich läßt diese Theorie den kolossalen, beim Opfer aufgewendeten Apparat unerklärt, macht die Entwicklung des eigentlichen Açvamedha zum Sarvamedha, des Roßopfers zum Allopfer, unverständlich, und kann sich mit der Thatsache nicht abfinden, daß nach einander Indra, Varuṇa und Prajâpati zu Opfergottheiten wurden. Auch wird der Açvamedha dadurch von seinem persischen Gefährten unverdienter Weise getrennt.[1])

1) Auch die Entwicklung des Opfers in Oldenbergs Sinne wird dann unverständlich, nach dem der Açvamedha sich „auf die Erfüllung aller höchsten Wünsche des Königs richtet“ (Oldenberg a. a. O. 473), da der enge Ausgangspunkt das Übergreifen zu anderweitigen Idealen unmöglich macht. Die in Frage kommenden Passus lauten (a. a. O. 306 f.): Eine Aufzählung von Königen, welche mit der „dem Indra heiligen großen Salbung“ geweiht sind, sagt von jedem, daß er „über die ganze Erde siegreich herumgezogen ist und das Opferroß geopfert hat“ Aitareyabrāhmaṇa 8, 21 ff. Soll danach das Roßopfer als Dankopfer für große Siege aufgefaßt werden? Es mag zu einem solchen geworden sein. Aber die nähere Betrachtung des Rituals erweist, wie ich meine, mit voller Klarheit, daß ursprünglich wenigstens auch hier ein Bittopfer vorlag: es wurde Unwiderstehlichkeit, Sieg, eine mit Glanz und Reichtum gesegnete Regierung vom Roßopfer erhofft“; und ibid. 473: „wir berührten schon oben, daß dieses Opfer (das Roßopfer) seinem eigentlichen Wesen nach nicht ein Dankopfer für gewonnene Erfolge ist, sondern ein allerdings nur nach solchen Erfolgen stattfindendes Bittopfer, welches sich auf die Erfüllung aller höchsten Wünsche des Königs richtet.“ Mir will es scheinen, als ob diese Ausführungen an wünschenswerter Klarheit etwas vermissen lassen. Es handelt sich um ein Bittopfer, das Sieg im Kampfe erlangen läßt, das aber nur nach Abschluß der gewünschten Erfolge (also doch der Kämpfe!) dargebracht wurde; um ein Opfer, das in der ältesten historischen Zeit zwar ausschließlich ein Dankopfer, „ursprünglich“ aber ein Bittopfer war, und das doch wiederum nichts erbittet, weil es seinem „ursprünglichen“ Zwecke entsprechend den von ihm Begnadeten durch den bloßen Genuß des Pferdefleisches von selbst in den Besitz des gewünschten Gutes, der „kraftvollen Schnelligkeit“ gelangen ließ, also eine Bitte nicht verlangte, in jüngerer Zeit aber den Opferherrn in den Genuß von realen und metaphysischen Gütern zu setzen bestimmt war, die von der Tugend kraftvoller Schnelligkeit nicht ableitbar sind und von den Göttern (Varuṇa, Indra, Prajapati) in den erhaltenen Gebeten nie und nirgend verlangt werden; — ein Opfer, dessen Teilnahme den priesterlichen und fürstlichen Kreisen offen stand (— es essen alle Beteiligten von dem Opferfleisch —) und dessen Wirkung doch nur einem allein (dem König) zu Gute kommen sollte; eine heilige Handlung, die zwar nicht älter ist als die indoarische Kultur auf indischem Boden selbst, die aber von dieser in keinem Sinne abgeleitet werden kann, da diese die christlich-theologischen Begriffe von Bitt- und Dankopfer so wenig als die Lehre von der magischen Wirkung des Roßfleisches (das überhaupt stets verschmäht worden ist) kennt, auch keine einzige der vorhandenen Ceremonien dieses Opfers aus ihrer Eigenart recht erklärlich erscheinen läßt, während sich diese als Nachklänge aus einer entfernteren Vergangenheit von selbst verstehen

Symbolik des Pferdeopfers.

Dem Zweck des Opfers entsprach seine Vollziehung nach Maßgabe der religiösen Anschauungen jener Zeiten. Das Roß war ausschließlich für den Krieg bestimmt. Seine Schlachtung galt dem pferdegestaltigen Kriegsgotte. Indra ist pferdeberitten oder pferdegestaltig[1]). Ihm kommt als dem Götterkönig das Opfer des irdischen Herrschers, ihm als Inhaber des roßgestaltigen Blitzes die Opferung des gleichgestalteten Tieres zu. Wie der Götterkönig Indra, mit seinem Rosse eine Einheit bildend, die Asuras erschlägt, so erschlägt der irdische Herrscher, sich mystisch mit dem Opferroß und seiner Zauberkraft vereinigend und begabend, die irdischen Gegner. Wie Indras als des Blitzgottes Roß als Donnerkeil herniederstürzt und den Vṛtra erschlägt, so tötet das mit dem Donnerroß durch das Opfer identifizierte irdische, im Opfer fallende Tier den irdischen Vṛtra. Im ersten Falle handelt es sich um die Nachahmung eines socialen oder politischen, im zweiten um die eines natursymbolischen oder (im Sinne der damaligen Zeit gesprochen)

---

und begreifen lassen. — Der Passus auf S. 356 des genannten Oldenbergschen Werkes stellt zunächst das Verbot des Genusses von Pferdefleisch im indischen Ritual fest und giebt für die Thatsache der gleichwohl erfolgten Verzehrung desselben einen dankenswerten Beleg. Dann heißt es: „So ist, wenn den Göttern eine Speise dargeboten wird, die keine Speise ist, auch hier wieder das Opfer von Denkgewohnheiten des Zauberwesens aus der Bahn gelenkt.“ Nun, uns will die a. a. O. S. 313 vorgenommene und durchgeführte Scheidung von Opfer und Zauber keineswegs glücklich erscheinen. Im indischen Sinne war jedes Opfer ein Zauber, d. h. bestimmt, durch eine analoge symbolische Handlung mystische Erfolge zu erzielen. Es handelt sich beim Açvamedha im speziellen, wie wir sehen, um die Verehrung der zeitsetzenden Sonne. Die von O. vorgenommene Unterscheidung könnte insofern eine Spur von Berechtigung behalten, als man zwischen einer älteren und jüngeren Schicht von Opfern unterscheiden kann und zu der ersteren die aus vorindischer Zeit übernommenen sakralen Handlungen zählen darf, zu der letzteren diejenigen, die der Brahmanismus erfand. In diesem Falle gehört der in seinen Hauptteilen bereits in der Zeit des Ṛgveda ausgebildet vor uns stehende Açvamedha [das Opferroß wird dort bereits freigelassen, von einer Eskorte bewacht, es finden Kämpfe statt, das Opfer wird an geweihter Stätte vollzogen: Hillebrandt, Festgr. a. Böhtlingk, S. 43; der Açvamedha ist bereits mit dem Somaritual durchsetzt: Oldenberg, a. a. O. 475 Anm. 1] sicherlich in allererster Linie zur ersteren Gruppe, der älteren Schicht, die von Oldenberg S. 357 in Parallele gesetzten Darbringungen eines Esels oder einer Fischotter aber im extremen Maße zu der jüngeren Schicht. Es handelt sich hier nicht um eigentliche Opfer, sondern um brahmanische Schrullen, Spielereien, wie sie häufig aufkommen, wo Priester die Zügel in der Hand haben. Nicht der Genuß des Opfertieres, sondern die Adoration der mit dem Opfer gleichgestalteten Gottheit ist hier die Centralidee des jungen Ritus. Wie solche Einfälle als Analogien zu verständigen Opferbräuchen aufkommen können, lehrt recht deutlich der Purusamedha. S. darüber die Ausführungen von Weber zu diesem.

1) Gubernatis, Tiermythen 256, zitiert Mahābhārata 1, 807 ff. zum Beweise dafür, daß Indra bald als Reiter, bald als Pferd erscheint.

physikalischen Vorgangs. In jedem Falle ist das Opfer eine theatralische oder mimische Veranstaltung; geschaffen, große Vorgänge zu veranschaulichen und nachbildend in ihrer Bedeutsamkeit darzustellen. Sekundär kam der Wunsch hinzu, durch eben diese Nachahmung einen magischen Einfluß auf das nachgeahmte Objekt auszuüben. Wie man durch das Herumführen eines Schimmels um den Opferaltar in der Richtung von Osten nach Westen den Gang der Sonne um die Erde darzustellen versuchte,[1]) so konnte man durch die gleiche Handlung, in der Richtung von Westen nach Osten ausgeführt, ein widernatürliches Resultat zu erreichen streben. Wie man durch Schlachtung eines Pferdes dem Kriegspferde als solchem, der Idee seiner Bedeutung für den Kampf dem Gott, der es reitet und mit ihm identisch ist, huldigt, so wurde etwa der Wunsch, bei bestimmter Gelegenheit zu siegen, durch die Tötung eines den politischen Gegner darstellenden Tieres, eines Hundes, von Seiten des die kriegerische Gewalt des opfernden Königs symbolisierenden Opferrosses ausgedrückt.[2]) Insofern konnte dem Opfer eine Tendenz zu Grunde liegen und sie blieb dem Açvamedha natürlich nicht fern. Dies war aber von der Einwirkung irgend einer anthropomorphen Gottheit seinem Grundbegriff und seiner historischen Entwicklung nach völlig unabhängig. Nicht der Gott schenkte den Sieg und nicht der König erbat ihn, sondern das Opfer schenkte den Sieg und der Priester bewirkte es durch seine Manipulationen. Die Gottheiten waren durch das Opfer außer Kurs gesetzt. Dies drückt der altindische Mythus durch den Preis des welt- und götterbezwingenden Opfers tausendfach aus. Von einem Bitt- und Dankopfer konnte also keine Rede sein, denn es fehlten die Götter, zu denen man beten, und denen man danken konnte. Die beim Opfer gesungenen Hymnen bestätigen diese Auffassung lediglich, denn sie sind viel älter als der Açvamedha in der uns vorliegenden Gestalt, haben mit der Vollziehung des Opfers als solchen wenig zu thun und sollen als Überbleibsel aus einer Zeit, der jedes Opfer ein einfaches Mahl für Götter und Menschen war, schon ihrerseits wieder eine magische, selbständige Wirkung ausüben, die in ihrer Rezitation als einer praktischen Thatsache, nicht etwa in dem Giltigwerden ihres Inhalts begründet lag. Die Thatsache, daß einer Anzahl von Ceremonieen, die der Auffassung des Opfertieres als typischen Stellvertreters politischer und religiöser Faktoren entspringen,

1) Vgl. Z. f. Ethnol. Jahrg. 1901. S. 76f.

2) Der Hund ist eine Darstellung des irdischen Vṛtras d. h.: des politischen Gegners des Königs, der ihn erschlagende Hurensohn vollbringt diese Handlung als Stellvertreter des Opferrosses, unter dessen Leib der Hund nachher geworfen wird. Siehe das nächste Kapitel.

mimischer Charakter zukommt, vermag die Opferung des Rosses als solche noch nicht zu erklären. Warum genoß man den Leib desjenigen Tieres, das man zum Träger so hoher Eigentümlichkeiten gemacht hatte? Und warum wurde es getötet? Die Tötung eines Tieres beim Opfer kann einen doppelten Zweck haben. Das Pferd wurde als kostbarstes Besitztum des Menschen statt des Menschen selbst geopfert. Deshalb ist das Pferdeopfer der Stellvertreter des Menschenopfers. Das Pferd wurde den Göttern geschlachtet. Deshalb wird es von den Menschen, die in dem gemeinschaftlichen Genuß des Tieres einen brüderlichen Bund mit der Gottheit abschließen, verspeist. Im Açvamedha liegt die Idee, daß man das edle Wesen als Substitut für den Menschen der Kriegsgottheit weihen und zur Socialisierung eines Stammes benutzen könne, verborgen.

Das Pferdeopfer wird substituiert für das Menschenopfer.

Vor oder nach der Kriegsgefahr eine Anzahl von Menschen zu töten, um den Rest zu erretten, lag dem Fatalismus des Altertums sehr nahe. Bei Wassersgefahr oder Seuchen wiederholte sich das Gleiche. Das Menschenopfer aber hatte zugleich den Zweck, das einzelne Individuum durch die gemeinschaftliche Tötung und den gemeinschaftlichen Genuß als Mitglied des sozialen Ganzen darzuthun. Der Einzelne gab sich im eigentlichsten Sinne dem Ganzen und identifizierte sich so mit ihm. Das Menschenopfer ist mithin der hervorragendste Ausdruck der Staatsidee und setzt also sowohl die Wertschätzung der menschlichen Gemeinschaft wie die des Einzelnen voraus; die letztere freilich nur in ganz beschränktem Sinne, da es im Grundzug des Opfers liegt, das Individuum in ganz bestimmter Höhe zu bewerten, es der Gottheit für ein gleichwertiges Objekt gewissermaßen zu verkaufen. Das Roßopfer vertritt das Menschenopfer in beiden genannten Richtungen: es sozialisiert wie dieses und ist wie dieses ein Kaufgeschäft. Auf indischem Boden überwiegt die erstere Idee freilich ungeheuer. Ob die letztere überhaupt wirksam geworden ist: ob man jemals das Roß tötete, um den von der Kriegsgefahr bedrohten König zu erretten, möchte ich dahingestellt sein lassen.

Tieropfer als Menschenopfer.

Vielfach opferte man Tiere statt der Menschen. Wenn Asklepiades behauptet, daß jedes Tieropfer ursprünglich als Ersatz für ein Menschenopfer galt, so findet dies in bedeutsamer Weise eine Bestätigung durch den Bericht des Elohisten über die Entstehung des Bundesopfers (Genesis 22) wo an Stelle des Isaak ein Widder angenommen wird.[1]) Das Kamelopfer gilt als Ersatz für das Menschenopfer. Die beliebtesten Opfer bei den Sarazenen waren junge und schöne Gefangene. Wenn sie aber

1) Smith, Religion der Semiten, Übersetzung, S. 236.

solche nicht hatten, begnügten sie sich mit einem weißen (!) und fehllosen Kamel.[1]) Im alten Griechenland soll einmal ein Pferd statt der Jungfrau geopfert worden sein: vor der Schlacht bei Leuktra wird von Pelopidas ein Menschenopfer verlangt, und nur das zufällige Erscheinen eines Füllens und die Geistesgegenwart eines menschlichen Sehers ersparen dem Feldherrn die traurige Pflicht.[2]) Das geopferte Tier war als blonde Stute ein geeignetes Substitut des Mädchens. Unendlich häufig werden überall Menschen, später Pferde, den Strömen geopfert, die ja bis zum heutigen Tage noch „manches Opfer verlangen". Roßhäupter auf den Gebäuden und Stallungen weisen häufig auf Menschenopfer hin, die nachweislich unendlich oft zur Festigung von Wohnungen dargebracht wurden. Menschenköpfe wurden in Häuser eingemauert, wie anderswo Pferdeköpfe. Vielleicht ist das Substitut eines Rosses für einen Menschen als Bauopfer das häufigste unter den tierischen Ersatzopfern.[3]) Man sieht, daß jede Menschengemeinschaft dasjenige Wesen opferte, dessen Besitz dem Werte eines Stammesangehörigen annähernd gleichkam: der nomadisierende, jüdische Erzvater schlachtete den Widder, der Sarazene das kostbare weiße Kamel, der in den Krieg ziehende Grieche oder Inder das Kampfroß.[4]) Daß auch dem indischen Arier der junge Hengst ein Stellvertreter für den Menschen war, lehrt schlagend folgende Vedastelle: „Einstmals hatten die Götter den Menschen als Opfertier geschlachtet, deshalb ging aus dem Geschlachteten die Fähigkeit, geopfert zu werden,[5]) heraus. Diese Fähigkeit ging in das Pferd hinein, deshalb wurde das Pferd opferfähig. Da mieden die Götter den Menschen und so wurde der Mensch zum Affen."[6]) Eine andere Sage erzählt, daß die Opferfähigkeit von dem Menschen nach der Reihe zum Pferde, von da zum Rinde von diesem zu Schaf und Ziege gegangen sei (ibid.). Dadurch dokumentiert sich das Roß von neuem als vornehmstes Substitut des Menschen.

Nur Haustiere werden substituiert für den Opfermenschen. Allgemeines;

Wo man in Indien Rosse opferte, that man es sicherlich von jeher in der Absicht, sich zu gemeinschaftlichem, fröhlichen Mahle zu vereinigen und auch den Göttern, deren Sitzplätze auf der Opferstreu man freiließ, einen Anteil an der Speise zukommen zu lassen. Unter den so bewirteten höheren Mächten

1) ibid. 277.
2) Plut. Pelop. 22.
3) So urteilt Liebrecht, Volkskunde 294 f.
4) Mir scheint, als ob die Tötung von Jungfrauen oder Kindern bereits ein Substitutionsopfer für einen Mann ist.
5) das medhas, die notwendige Opferreinheit, die an gewisse Bedingungen geknüpft ist, ging heraus.
6) Aitareyabrâhmana 2, 8.

haben wir nicht die phantastischen Ausgeburten der Veda-Gelehrsamkeit, sondern wahrscheinlich Lokalgottheiten anthropomorphen Charakters zu verstehen, um deren Liebe sich wohl einmal zwei zu gleicher Zeit opfernde Stämme streiten konnten. Diesen Göttern kam natürlich nur das zu, was auch der Mensch verzehren konnte oder durfte, und das waren im alten Indien ausschließlich die Haustiere. Diese waren ja auch der einzige Besitz (die übrigen Wesen waren herrenlos) und standen deshalb allein in kommensurablem Wertverhältnis zum Menschen, konnten allein Tier, dessen Substitut sein. Wenn wirklich im Opfer dasjenige also dessen Fleisch ein Stamm genoß, dadurch als die specifische Nahrung des Stammes anerkannt werden sollte, so liegt es ja auf der Hand, daß sich ein Nomadenvolk nicht der Fische, ein ansässiges nicht des Wildprets bedient haben wird. Selbst eine spätere Zeit, deren Pietätsrücksichten oder sociale Bedingungen oder auch religiöse Gebote das Vergießen von Blut und namentlich dem Blut des wertvollsten oder der wertvollsten Opfertiere ohnehin verboten, hielt an dem Opfer eines bestimmten Tieres als dem mächtigsten Bindemittel der einzelnen Glieder einer Gemeinschaft unter einander unbedingt fest. Wenn dann schließlich die Priesterschaft der alten Kultsitte sich bemächtigte und ihr eine auf praktische Ziele gerichtete Tendenz gab, so wurde die Tötung des betreffenden Tieres für den Gottesdienst monopolisiert und gerechtfertigt. So verstehen wir es, daß der Inder, der Blut nicht vergießen und Roßfleisch nicht essen sollte, dennoch Pferde beim Opfer tötete und ihr Fleisch genoß. Um die alte Sitte mit dem neuen Gesetz in Einklang zu bringen, erfand man Mittel, die Einwilligung des Tieres zu seiner Schlachtung zu erlangen,[1]) das Vergießen von Blut durch Er-

1) Dazu dienen die ūpri-Spenden, die nach einem Mythus das anfänglich unwillige Tier dazu bewegten, in die Schlachtung einzuwilligen, dazu die um Verzeihung an das Opfertier gerichtete Bitte (vor der Schlachtung des Opferrosses soll man an dasselbe folgende Worte richten: „Pferd! Du bist das Edelste aller Tiere! Du bist gekommen zu meinem Glücke und um mir Tüchtigkeit zu verschaffen [vertu]. Ich kann dich nicht opfern, ohne daß ich dadurch sündige, weil es eine sehr große Sünde ist, dir das Leben zu nehmen. Verzeihe es mir, du trägst durch deinen Tod zu meinem Glücke bei. Du bist von einer Sanftmut sondergleichen. Die Menschen werden ihr Heil in deinem Tode finden“ (Dubois a. a. O. 73), dazu des getöteten Opfertieres metaphysische Rekonstruktion in der Himmelswelt und die um dasselbe angestimmte Totenklage. Namentlich dieser letztere Zug ist sehr charakteristisch und universell. So fand z. B. beim Opfer eines Stieres eine öffentliche Totenklage wie beim Tode eines Stammesgenossen statt: Herodot, 2, 39 f.; in gleicher Weise beklagten die Verehrer bei dem dem Widdergott Amon in Theben alljährlich dargebrachten Opfer den Tod des Opfertieres. Nach der Tötung des Bären beim Bärenopfer der Ainos wird dem Bären sein eigenes Herz wieder vorgelegt nnd ihm versichert, daß er noch am Leben sei (Siebold, Ainos 26; Scheube, Mitteilungen der deutschen Gesellschaft Süd- und

stickung des Opfertiers zu vermeiden und seine Tötung als Beginn eines Lebens im Jenseits hinzustellen. (S. Anm.)

— bei den Semiten,

Den semitischen Stämmen war das Roß in der ältesten Zeit unbekannt. Deshalb spielte es auch in späterer Zeit keine Rolle beim Opfer. Ein grundlegender Unterschied zwischen dem Opfer der semitischen und indogermanischen Völker war ferner der, daß die ersteren in ältester Zeit, zum mindesten nachweislich die Araber, keine Feueropfer haben. Der Altar war bei ihnen kein

---

Südostasiens 22, S. 44 f.; vergl. auch Bastian, Der Mensch in der Geschichte B. 3 S. 24 ff.). Der Tötung des Bären folgt Wehklagen und Weinen, was besonders der Pflegemutter des getöteten Tieres, die dasselbe an ihrer Brust aufgesäugt hat, sehr zu Herzen zu gehen scheint. Nach Marshall, Travels among the Todas, 1873, S. 176 schlachten die Todas bei einem Begräbnis ein oder zwei Büffel. „Wenn ein solches Tier geschlachtet ist, sammeln sich Männer, Weiber und Kinder rings um dessen Kopf und streicheln und küssen sein Gesicht, sodann sitzen sie paarweise, um ihrem Wehklagen freien Lauf zu lassen." — Nur in diesem Zusammenhange läßt sich die Forderung verstehen, daß das Opfertier in seinen Tod einwilligen mußte. „Schlachten" beim Opfer heißt im Veda technisch sam-jñap, d. h. „darin einstimmen lassen," „daran glauben lassen". cf Roth, Yaska, Vorrede S. 39. Nach der Opfersitte der Thauloniden in Athen am Feste der Diipolien mußten die Priester nach der Tötung des Opferstieres weglaufen, denn, indem sie dem Schlachttier den Kopf zerschmetterten, handelten sie gegen Triptolemos altes Gesetz, dessen zweite Satzung lautet: du sollst die Tiere nicht verletzen. Waren sie nun in verstellter Flucht hinweg, so wurde die Haut des geschlagenen Stieres ausgestopft, aufgerichtet und an einen Pflug gespannt; indem also das Tier wieder auf seine Knochen gestellt war, schien es selbst wieder hergestellt zu sein: Rochholz 220. Das erinnert auffällig an des indischen Opfertieres methaphysische Rekonstruktion in der Himmelswelt: Archiv für Religionswissenschaft, Jahrg. 1902 S. 32. — Bei semitischen Völkern, aber auch bei den Griechen wurde der zu opfernde Mensch regelmäßig um seine Genehmigung befragt (Lassaulx, Sühneopfer der Griechen und Römer S. 244), sein Wehgeschrei durch Lärm und Flötenspiel übertönt (Liebrecht, Volkskunde, 291 f.); weshalb auch wahrscheinlich die Köpfe, welche, aus Stein gebildet, als Opfergegenstände unter Brücken u. s. w. Menschenköpfe vertreten haben, einen lächelnden Ausdruck hatten; oder, wie bei den Saracenen (Smith, Religion der Semiten, Übers. 278) vor dem Tode beim gemeinschaftlichen Mahl das Opfer durch Trank und Speise ergötzt. — Jede Tötung galt als Frevel. Der Ostjäke bittet den Bären, den er getötet, um Verzeihung, etwa einen Russen beschuldigend: Z. f. Ethnol. I, 46; ähnlich der nordamerikanische Indianer: Bastian, der Mensch in der Geschichte 3, 6 Anm.; und ein Stamm auf Kambodscha: Tylor 1, 46. Besonders interessant ist nun aber der Tanz, den nach den Vorschriften des vedischen Rituals die Obergemahlinnen des Königs an des Opferpferdes frischer Leiche veranstalten sollen. Nach Āpastambaçrautasutra 20, 17, 13 ff. knoten die Frauen die rechtsseitigen Haarflechten auf, lassen die linksseitigen herabhängen, schlagen ihre rechten Schenkel, schwenken die Zipfel ihrer Gewänder, und umkreisen dreimal nach rechts hin das Pferd mit den Versen: „avanti" u. s. w. Dann knoten sie die linken Haarflechten auf, lassen die Rechten herabhängen, schlagen die linken Schenkel und umkreisen, ohne (ihre Gewänder) zu schütteln, (das Pferd) dreimal in entgegengesetzter Richtung, zum Schluß umkreisen sie es nach der rechten Seite hin wie oben." Diese Ceremonie wird nun von zwei Texten, deren einer zum mindesten sehr alt ist (Taittirīyabrāhmaṇa 3, 9, 6, 1 ff.) als Abbittehandlung gefaßt (vergl.

Herd, es brannte kein Feuer darauf.[1]) Der Nomade muß des stabilen Herdes entbehren, der ansässige Inder vereinigt beim Opfermale um „des Lichts gesellige Flamme“ die Mitglieder des Stammes. Dem Semiten war der Genuß von wilden Tieren schon durch den Glauben unmöglich gemacht, daß diese von Dschinnen, d. h. bösen Geistern, belebt sein. In viele derselben verwandelt sich nach arabischer Vorstellung die Ghul, ein Wüstengespenst. Vielleicht glaubte man auch die Seelen von Verstorbenen in solchen Wesen lebendig geblieben.[2]) Das auf freiem,

---

Çatapathabrāhmaṇa 13, 2, 8, 4) indem er sagt: „Sie (die Frauen) weisen dadurch die Schuld von sich ab, sie befreien sich von der Schuld, sie bitten um Vergebung.“ Das gebrauchte Verbum ni-hnu bezeichnet technisch die Abbittehandlung (s. Petersb. Wörterbuch unter hnu + ni). Eine ganz ähnliche Ceremonie findet sich beim traiyambakahoma (s. Hillebrandt, Rituallitteratur 118 f.) und beim Ahnenopfer (ibid. 92), wo die Vorschrift lautet: „mit aufgelöstem Haar vollziehen die Frauen, indem sie den rechten Schenkel schlagen, den dreimaligen Umgang.“ Dieser Ritus ist den übrigen Leichentänzen zu vergleichen, die die Seele des Verstorbenen aufheitern sollen und sich bei der Erlegung von Tieren in ganz ähnlicher Form bei anderen Völkern finden: Bastian, Der Mensch in der Geschichte, 3, 26. Auch bei der Tötung der Opfertiere bei großen feierlichen Opfern der klassischen Völker finden Reigentänze statt: Lassaulx, a. a. O. 273. Eben diese Ceremonien aber liefern den Beweis dafür, daß es sich ursprünglich um die Beklagung eines geopferten Menschen, an dessen Stelle ein Pferd getreten ist, um ein Antipsychon handelte, wie nach ägyptischem Brauch den rein und makellos befundenen Opferstieren ein Siegel aufgedrückt wurde, das einen knieenden Menschen vorstellte, dem die Hand auf den Rücken gebunden und ein Schwert an die Kehle gesetzt war: Lassaulx, a. a. O. 255 f., vergl. auch Bastian, a. a. O. 3, 100 ff. und namentlich Lubbock, Die Entstehung der Civilisation, Übers. Jena 1875, S. 232. Tänze um menschliche Leichen als Mittel, deren Geister zu erheitern und zu versöhnen sind außerordentlich weit verbreitet: Grimm, Verbrennen der Leichen, 58; ders. Myth. ⁴, 2, 707; in Indien, (wo bei den Khands eine [offenbar den Toten darstellende] Fahne neben dem Holzstoß bis zum zehnten Tage umtanzt wird): Zeitschr. f. Ethnologie VI, 367 f. und sonst. Das dreimalige Umkreisen ist eine Form der Verehrung: Petersb. Wörterbuch unter pradakṣiṇamkar. vergl. Jähns, a. a. O. I, 448 f. Z. d. V. f. V. Jahrg. 1902, S. 14 Anm. 4, ursprünglich der Aneignung: die neue Magd wird dreimal um das Haus oder den Herd, das Pferd um einen geheiligten Baum, die Kuh um den Stall gejagt, um sie diesen Stätten treu zu machen. Die junge Frau umwandelt dreimal den Kesselhaken des neuen Heims (Kuhn, Märkische Sagen, 361), der Gläubige das Heiligtum (der heilige Stein selbst wird Davar, d. h. Gegenstand des Umkreisens, genannt: Wellhausen, Skizzen III, 105 ff.). Der Sarg wird dreimal um die Kirche getragen: Z. d. V. f. V., B. 9, S. 54 (Sitte in den Marschen der Unterwesel).

1) Wellhausen, Reste arabischen Heidentums, S. 116, cf. ders. Skizzen und Vorarbeiten III, 111: „Bei den alten Arabern waren Feueropfer selten, bei den Indern sind sie allein vertreten.“ Die letztere These ist nicht ganz korrekt. Man darf nur sagen: bei den Indern waren die Tieropfer sämtlich Feueropfer. Die kleinen Spenden wurden nicht ins Feuer geworfen.

2) Eine auffällige Idiosynkrasie haben die semitischen und islamitischen Stämme gegen den Hasen, der als Reittier der Ghûl oder als Dschinn gedacht und nie genossen wird. Daß hier animistische Vorstellungen zu Grunde liegen, ist angesichts der Eigentümlichkeit dieses Tieres, lautlos und versteckt,

herrenlosen Boden herumirrende Tier namentlich auf blutigem Wege zu erlegen, galt den ansässig gewordenen Stämmen ohnehin als großer Frevel.[1]) Aber auch das Fleisch von Haustieren wurde nur bei besonderen festlichen Anlässen oder in Zeiten der Hungersnot genossen.[2]) Teils mag dazu die Armut und nicht-rationelle Viehwirtschaft gezwungen haben, die den armen Nomaden nötigte, mit der Milch u. s. w. der Haustiere vorlieb zu nehmen. Dann kamen aber auch Pietätsrücksichten hinzu: das dem betreffenden Stamme sein eigentliches Gepräge gebende Tier wird geschont. Zugleich Mitleid (?) und Zuneigung halten das Schlachtmesser von den teuren Vierfüßlern fern. Wie deshalb der Araber das Fleisch des Kameels verschmähte, so ist bei den Kulturvölkern Europas und zum Teil auch Asiens das Fleisch des edelsten Haustieres, des Pferdes, eine fast verfehmte Speise, die nur von den ärmeren Volksklassen genossen wird. Die Ansicht, daß man damit einen heidnischen Opferbrauch treffen wollte, ist nur bedingungsweise wahr. Vielmehr handelt es sich um die Übertragung einer im Süden bereits längst durchgedrungenen Sitte nach Norden.[3]) Das Verbot des Blutvergießens und die abergläubische Scheu vor Blut ließen die Tötung oder wenigstens die Schlachtung der Haustiere zu außerrituellen Zwecken vielen semitischen und indogermanischen Völkern als unthunlich erscheinen. Jedes Schlachten war ein Opfer bei den Semiten[4]) und ähnlich bei den Griechen, Indern und anderen Völkern.[5]) Zu den traditionellen Opfertieren gehörte überall zunächst der Mensch.[6]) Bei den heidnischen Arabern sind Opfertiere: Kameel, Schaf und Rind.[7]) Die Gazelle ist nicht vollgiltig.[8]) Das Kameel vertritt in Kultur und Religionsgebrauch dem Semiten die Stelle des Pferdes. Der vedische Inder kannte nur fünf Opfertiere: den Menschen, das Roß, das Rind, das

---

mit außerordentlicher Geschwindigkeit häufig im Dunkeln dahinzuhuschen (vergl. die indogermanische Seelenschlange, -Maus u. s. w.), sehr wahrscheinlich. Perger, Pflanzensagen 125, erzählt ein Märchen von einem Hasen, der eine Hexe war. Vergl. auch die Inquisitionsprozesse.

1) Semitische Völker aßen kein Wild: Smith, Religion der Semiten, S. 169.

2) Smith, a. a. O. 168.

3) Dr. H. Schurtz, Urgeschichte der Kultur Leipzig und Wien 1900, S. 261.

4) Smith, a. a. O. 197.

5) ib. 407.

6) Al Muharriq, „der Verbrenner", wurde nach Wellhausen, Reste arab. Heid. 57 ein heidnischer Gott wahrscheinlich deshalb genannt, weil man ihm Menschenopfer darbrachte. Im Veda gilt der purusamedha, das Menschenopfer, als wichtigste, nur noch symbolisch vollzogene Kulthandlung.

7) Wellhausen, a. a. O. 115.

8) Ders. Skizzen und Vorarbeiten 3, 112.

Schaf und die Ziege.[1]) Auch die Chinesen opfern nur die Haustiere: Pferde, Ochsen, Schafe, Geflügel, Schweine und Hühner.[2]) Nach deutscher Sitte eigneten sich, wie Grimm trefflich erkannt hat, zum Opfer nur solche Tiere, deren Fleisch von den Menschen gegessen werden konnte. Nur Haustiere waren deshalb opferbar.[3]) Auch in Griechenland wurde niemals Wild und sehr selten Fische geopfert.[4]) Unter den Opfertieren finden wir bei Homer nur Haustiere und auch von diesen nur solche erwähnt, deren Fleisch von den Menschen genossen ward.[5]) Selbst in späterer Zeit opferte man nur das, was man selbst zu essen pflegte,[6]) im wesentlichen nur Schaf, Schwein, Rind und Ziege,[7]) bisweilen auch Pferde, Gänse, Hühner und Tauben.[8]) Das Opfer des ersteren war alt übernommen und im Verschwinden begriffen, das der letzteren eine wohl größtenteils aus Kleinasien überkommene jüngere Sitte. Vom Opfer ausgeschlossen war durch uralt-geheiligten Gebrauch bei Griechen und Römern nach vielen Zeugnissen der Pflugstier,[9]) in Indien die Kuh, sanskrit: aghnyā „die Unantastbare", deren Tötung neben dem Brahmanenmord als Todsünde galt.[10]) Dem Ackerbauer war das Rind dasjenige, was dem berittenen Nomaden das Roß, resp. das Kameel sein mußte: die gemeinsame Nährmutter eines ganzen Volkes, die in den antiken Genealogieen so oft als leibliche Mutter auftretende und in socialer Hinsicht ihr gleich bewertete Amme des Menschen. Alte Gottheiten treten in Griechenland und Indien in Kuhgestalt auf, mächtige Urwesen erscheinen als Stuten und säugen Männer, Hengste erscheinen in halb vergessenen

— bei den Chinesen,

— bei den Germanen,

— bei den Griechen.

Totem-Tiere sind nicht opferbar.

---

1) Sehr häufig hervorgehoben, z. B.: Aitareyabrāhmaṇa 2, 8 = Çatapathabrāhmaṇa 1, 2, 3, 6 u. a.

2) Navarra, China und die Chinesen S. 481, vergl. auch Jähns, Roß und Reiter I, 435 Anm.

3) Grimm, Mythologie [4], 1, 37, cf. ib. 2, 555; Wuttke, Aberglaube 270.

4) Stengel, Sakralaltertümer in J. v. Müller, Handb. der klassisch. Altertumswissenschaft 84 f.

5) Schömann [4], 2, 231 f.

6) Stengel, a. a. O. 105.

7) ib. 83. Lassaulx, Sühnopfer der Griechen und Römer Anm. 223 bemerkt, daß Ovid, Met. 15, 111 das Schweineopfer für das Älteste hielt, daß aber das Schwein für Juden und Ägypter ein Gegenstand des Abscheus war. — Dies gilt auch für das alte Indien. „Der Genuß des Dorfhuhns und Dorfschweins ist verboten": Māhabhāṣyā Einleitung f. 10b = 7, 3, 14 f.; 112b = Manu 5, 19 = Yajñavalkya 1, 176 bei Weber, Studien 13, 458.

8) Lassaulx, Sühnopfer 266 f.

9) ibid. 269 und Anm 242, s. auch Nachträge.

10) Das erst sehr spät aufkommende Kuhopfer beweist nur den Verfall des Opfers als eines solchen und das verloren gegangene Verständnis für die ganze Opferidee.

Sozialisierende Wirkung des Pferdeopfers.

kosmogonischen Sagen. Wie das weibliche Kameel in Arabien den Wüstenbewohner, die Stute in Centralasien das Kind der Steppe tränkte, wie das wohl nur selten genossene Fleisch des einjährigen Hengstfüllens einem ganzen Stamme der köstlichste Leckerbissen war,[1]) so gab man im Opfer die gegorene Milch der Stute, das zarte Fleisch des Hengstfüllens sämtlichen Männern einer Gemeinschaft zum Genuß dahin, das Bewußtsein der Unentbehrlichkeit des Tieres durch die heilige Handlung symbolisch fixierend und neu belebend. Der Grundbegriff der Wichtigkeit des Roßopfers war dem ansässigen Inder bereits in der Zeit des ältesten Veda abhanden gekommen. So mächtig aber war der alte Brauch, daß der konsolidierte Brahmanismus zwar in Theorie und Praxis die Kuh über das Pferd stellen, das Nomadenleben als durch die Viehzucht verdrängt lehren konnte, daß er es aber nicht wagte, das an die unstäte Vergangenheit mahnende Opfer abzuschaffen, obwohl ihm dies als Zeuge einer von der Priesterherrschaft ungebeugten königlichen Macht ein Stein im Wege sein mußte. So begnügte er sich denn, es als spezielle Form eines von ihm gebilligten Somaopfers aufzufassen und mit dem ungehörigen und verschleiernden Apparat seiner Opfermysterien auszustatten. Doch die alten Spuren einer fernen Vergangenheit wurden nicht verwischt. Der König, nicht der Priester, vollzog das Opfer;[2]) des Königs Frauen führten ihre mimischen Tänze auf. Das Volk spielte seine passive Rolle. Barden sangen Lieder, die eine glückliche Vorzeit priesen; ihre Weisen waren nach Inhalt, Versmaß und Vortrag dem Brahmanismus unbekannt. Alte Rätsel wurden aufgegeben, und grauenhafte Zoten in Wort und That dienten der Ergötzung der versammelten Menge. Hätte der Brahmanismus die mit dem Açvamedha verbundenen kolossalen Menschenansammlungen nicht als Agitationsmittel für seine Zwecke auszunutzen verstanden, er wäre weit davon entfernt gewesen, diesem Opfer die Machtstellung einzuräumen, die es Jahrtausende lang behielt.

1) Die Schlachtung des Hengstes beim Roßopfer hat wohl eine nahe liegende kulturhistorische Grundlage: durch Tötung tragender oder überhaupt fruchtbarer Stuten hätte man den Bestand an Pferden kolossal vermindert. Die Stute wurde nicht getötet, sondern wahrscheinlich ihre gegorene Milch als Kumys beim Opfer als geheiligter Trank verwendet, ganz entsprechend der von uns entwickelten Theorie. Keinem verständigen Jäger wird es einfallen, Ricken abzuschießen, und keinem vernünftigen Landmann, Milchkühe zu töten, wenn dazu nicht besondere Veranlassungen vorliegen. Auch konnte nur das männliche Tier ein Substitut für den im Opfer fallenden Krieger sein.

2) Oldenberg, Religion des Veda S. 371 sagt gut: „das Roßopfer war und blieb ein Opfer des Königs“, nennt es ib. S. 473 „den höchsten sakrifikalen Ausdruck königlicher Macht und königlichen Glanzes“ und verweist auf Hillebrandt, Festgruß an Böthlingk, S. 40 ff.

Indisches Pferdeopfer als Rudiment aus der Nomadenperiode.

Nur durch ein ganz anderes kulturgeschichtliches Milieu als uns die vedischen Texte zeigen, wird der Açvamedha verständlich. Die Vorliebe der vedischen Inder für das Pferd und ihre Leidenschaft für das Wagenrennen erklärt sich nicht aus indischen Verhältnissen.[1]) In Indien gedeiht das Pferd nicht, wie schon Herodot ausdrücklich hervorhebt.[2]) Später bezog man Pferde sogar aus dem Lande der Bālhika. Gewiß haben wir hier wieder in der vedischen Kultur eine Reliquie aus früherer Zeit. Jene Sitte entstammt der Periode, während welcher die Arier noch am Nordabhang des Paropamisus seßhaft waren. Hier in den an die Wüste grenzenden Landstrichen ist das Terrain, wie nicht leicht anderswo, zur Zucht und Dressur des Pferdes geeignet. Hier finden sich die fetten Weiden, derer es bedarf, und die freien, offnen Ebenen, welche ihm als Tummelplatz dienen. In diesen Gegenden wurde auch die Pferdezucht zu allen Zeiten in hervorragender Weise gepflegt.[3]) Stämme wie die Turkmenen und Kirgisen sind mit ihren so außerordentlich stabil gebliebenen Kulturverhältnissen für eine Rekonstruktion der indoarischen Periode vielleicht am wertvollsten. Die größte Sorgfalt verwendet der Turkmene auf sein Pferd, welches er höher schätzt als Frau und Kinder, und auf dessen Wohlergehen er mehr bedacht ist, als auf sein eigenes. Oft sieht man einen Turkmenen in Lumpen dahergehen, während sein Pferd mit kostbaren Decken und mit silberbeschlagenem Geschirr und Sattel geschmückt ist. Die Turkmenenpferde wachsen in der Jurte mit den Kindern zusammen auf. . . .[4]) Auch der Kirgise bringt den größten Teil seines Lebens im Sattel zu. Wenn er nicht unthätig in seiner Jurte liegt, so ist er unfehlbar zu Pferde. Eine Ermüdung beim Reiten scheinen die Kirgisen gar nicht zu kennen. Auf den Jahrmärkten ist das ganze Publikum, sowohl Käufer wie Verkäufer, beritten. Alle Händel werden zu Pferde abgeschlossen. Zu Pferde trinken sie Thee und Kumys, und zu Pferde halten sie ihre Versammlungen ab.[5]) Schon als Kinder wachsen sie mit dem Füllen auf und leben bis zu ihrem Tode mit dem Pferde. Das Pferd ist das Ideal der Schönheit, die Perle des Viehs. Er liebt sein Pferd mehr als seine Geliebte und schöne Pferde verleiten den ehrlichsten, angesehensten Mann zum Diebstahl. Die Achtung vor dem Pferde drückt er schon durch den Namen aus; er nennt es kurzweg māl, d. h. Vieh

---

1) S. a. Roth, Zeitschr. der deutschen morgenländischen Gesellschaft 35, 686; diese Arbeit S. 22 Anm. 4.

2) Herodot 3, 106.

3) Geiger, Ostiranische Kultur, 354 f.

4) F. v. Schwartz, Turkestan 131 f.

5) ibid. 111.

(eigentlich Gut überhaupt), denn es ist für ihn die Krone alles Viehs. Bei Hochzeitsgesängen wird die junge Frau mit dem Pferde verglichen. Wie die arabische Gattin ihrem Manne mit der Anrede schmeichelt: „O du mein Kamel," so redet der Sänger die junge Frau an: „O du der dunklen Stute Füllen.[1])"

Pferdeopfer als gemeinschaftliches Opfermahl:

— bei den Indogermanen,

Wie etwa in unseren Tagen eine vergnügte Gesellschaft von Männern nach dem Rheine fährt, um dort beim gemeinschaftlich getrunkenen Glase Wein die Gaben des Vaterlandes zu preisen, so versammelte sich in alter Zeit das Kriegsvolk eines Stammes, um beim gemeinsam genossenen Mahle das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit, des Lebens unter den gleichen Kulturbedingungen, zu erneuern. Nichts lag deshalb ferner als etwa ein trauerndes Hingeben des Opfertieres an die Gottheit, der gegenüber der Mensch nichts ist;[2]) die Stimmung war vielmehr die einer lauten Freude, wie das durch Massensuggestion gehobene Kraftbewußtsein sie stets hervorruft. In der homerischen Zeit sind alle größeren Opfer heitere Mahlzeiten und die Götter denkt man sich an dem Genuß teilnehmend. . . . Zu den Aethiopen begeben sie sich und erfreuen sich tagelang mit ihnen gemeinsam an Schmaus und Wein und auch bei anderen begnadeten Sterblichen nehmen sie unter Umständen am Opfermahle teil,[3]) ganz wie die indische Tradition von einzelnen Götterschmausen wie der großen „Sitzung" des Mārutta Avīkshita zu erzählen weiß, bei welcher die Götter sogar Priesterstelle vertraten.[4]) Ohne Zweifel war für den Griechen die Veranlassung zu Opfern von Hunderten und mehreren Hunderten von Opfertieren der Wunsch und das Bedürfnis geworden, die Volksmenge festlich zu bewirten.[5]) An dem gemeinsamen Mahle mitzuessen, war in Indien und Griechenland ausdrücklich befohlen.[6]) — Auch für den Germanen war das Opfer nicht etwa ein mit Gaben dargebrachtes Gebet,[7]) sondern ein mit Gebeten verbundenes Festessen. Das deutsche Opfer beruhte auf dem Gedanken, daß den Göttern menschliche Speise angenehm sei. Man läßt den Gott beim Opfer mitessen und die Speise behagt ihm auch.[8]) Das blutige Tieropfer ist gesellschaftlicher, allgemeiner; die Gesamtheit des Volkes oder die Gemeinde pflegt es darzubringen.[9])

1) S. Zeitschr. f. Ethnologie III, 301 bezw. 306.
2) So fassen die Grundidee des Opfers gänzlich verkehrt Wuttke a. a. O. und viele andere.
3) Stengel, Sakralaltertümer 67.
4) S. im folgenden Seite 122 f.
5) Stengel, a. a. O. 82.
6) Herodot 2, 40; Manu 5,23; 35.
7) So aber Grimm, Myth.⁴ 1,25.
8) ib. 34.
9) ib. 47.

Vom Charakter einer solchen Veranstaltung mag die Beschreibung eines Pfingstrittes aus dem 16. Jahrhundert ein Bild geben. „Die junckfrawen gehn schön geschmuckt in einer Prozession auch mit, singen vnd lassen jnen wol sein, vnd geschicht vil hoffart, mutwill vnd büberey von rennen, schwetzen, singen, sehen vnd gesehen wöllen sein."[1]) Erst die christliche Askese trübte die Heiterkeit solcher Feste. Den christlichen Eiferern schien aller Tanz sündhaft und heidnisch, und sicher stammte er oft aus Gebräuchen des Heidentums her. Daher die alten Tänze auf Fastnachten beim Opferfest, Maifeier und auf Sonnwenden, bei der Ernte und zu Weihnachten.[2])

— bei den Semiten.

Auch die semitischen Stämme sahen im Opfer zunächst ein dem Gotte, später von dem Gotte[3]) dargebrachtes Mahl, das Jahve verlangte;[4]) Gott erschien bei demselben räumlich und persönlich und aß von der Speise[5]) oder roch wenigstens von ihr, und sie duftete ihm lieblich.[6]) Nach antiken Ideeen sind die, welche mit einander essen und trinken, schon durch diese Handlung durch ein Band der Freundschaft und gegenseitigen Verpflichtung mit einander verbunden, wie zahllose Gebräuche lehren.[7]) Dem semitischen Opfermahle liegt die Idee der Verbrüderung zu Grunde. Wer zusammen ißt und trinkt, tritt in eine natürliche Gemeinschaft mit einander.[8]) Das gilt von den Menschen und gilt auch von der Gottheit. Durch das Mahl bei Jahve wird nach der Vorstellung der Hebräer ein Bund zwischen ihm und seinem Volke gestiftet.[9]) Deshalb herrschte beim Opfer der Semiten allgemeine Fröhlichkeit. Die Menschen aßen, tranken und waren mit einander fröhlich vor ihrem Gott.[10])

Kameelopfer als Analogie zum Pferdeopfer.

Analoge Völkerideeen erzeugen analoge Kulturgebilde. Wie dem Arier das Roß, so war dem Semiten das Kameel das wichtigste Tier. Die heidnischen Araber ließen ein weißfarbenes Kameel ohne Fehl niederknieen und liefen, während es lag, dreimal um die Wette um dasselbe herum. Zugleich erhoben sie einen Gesang an den Morgenstern. Leiter des Umlaufes und des Gesanges ist einer von den Fürsten oder

---

1) Die prächtige Stelle entnehme ich aus Mannhardt, Baumkult I, 400 f.
2) Grimm a. a. O. 2, 883.
3) Frey, Tod und Seelenglaube im alten Israel 118.
4) Exod. 23, 15 ist die Bestimmung formuliert, daß niemand mit leeren Händen vor Jahve erscheinen soll.
5) Opfer als Speise der Götter: s. Smith, Religion der Semiten, Übers. S. 170.
6) Geruch als verfeinerte Form der Speiseaufnahme, s. Globus, Jahrg. 1900, B. 78, S. 291, Anm. 14.
7) Smith a. a. O. 203.
8) Daher die Heiligkeit der Tischgemeinschaft; s. Smith a. a. O. 203.
9) Wellhausen, Reste arabischen Heidentums 124.
10) ib. 196; s. auch Hardy, Archiv für Religionswissensch. 3, 215.

von den aus anderen Gründen verehrten Priestern. Nach dem dritten Umlauf, wenn der Gesang noch nicht zu Ende, sondern der Schluß noch auf den Lippen der Menge ist, zieht dieser das Schwert, führt einen kräftigen Hieb auf die Nackensehne und beeilt sich, von dem Blut zu genießen. Darauf laufen die übrigen wieder herbei und schneiden mit dem Schwert ein Stück Haut mit den Haaren ab, oder auch ein Stück Fleisch, wenn sie es in dem Geraffe gerade treffen. Die inneren Teile und die Eingeweide werden gleichfalls verarbeitet, da bis zum Sonnenaufgang nichts von dem Opfer übrig bleiben darf. Sie enthalten sich auch nicht der Knochen und des Markes, sondern bewältigen durch Ausdauer die Härte und werden mit der Zeit des Widerstandes Herr. Nicht ein einzelner, sondern der Stamm bringt das Opfer dar. Infolgedessen fungiert dabei der Fürst oder der Priester, von dem sonst niemals bei solcher Gelegenheit die Rede ist. Wir haben hier das Beispiel eines solennen Gesamtopfers.[1]) Mit großartiger Deutlichkeit kehren hier die Hauptelemente des Açvamedha: die Opferung des kulturell wichtigsten Tieres durch den Vertreter der Staatsgewalt, die Forderung der Fehllosigkeit und des Albinismus für dieses Tier, die Mitwirkung der Volksmassen, der Opfergesang, der Trauertanz und der Genuß der Opferteile durch alle Anwesenden wieder. Namentlich interessant ist der Bericht von der Ausdauer, mit der die Opferteile verzehrt werden. Das gemahnt an den elementaren Hunger, mit der in der deutschen Sage die Zwerge über die für sie hingestellte Milch herfallen und die instinktive Vehemenz, mit der sich Agni nach der Opferbutter sehnt. Ein schönes kulturgeschichtliches Element liegt in diesem Zuge verborgen. Das Opfertier wird, mit Kränzen geschmückt, unter dem erwartenden Schweigen der Menge vorgeführt; der Todesstreich fällt und schon stürzt der hungrige Sohn der Wüste, das Kind der Steppe, sich über das feiste Fleisch, das mit wölfischer Begier, wohl ursprünglich roh, verzehrt wird. Erst der entwickelte Brahmanismus verlangte die Anteilnahme des Agni, des Opferfeuers, an der heiligen Handlung. Der erwähnte Zug findet sich im modernen Völkerleben deutlich wieder: beim Menschenopfer der Khonds versammelt sich eine Menge Menschen; sobald der Opfermensch mit der Axt getötet ist, stürzt eine Anzahl von Zuschauern herbei, um ein Stück Fleisch zu erhalten, und nach einem Augenblick ist er bis auf die Knochen abgestreift.[2]) So elementar zeigt sich das Verlangen, an dem geheiligten Gegenstande einen nutzenbringenden Anteil zu haben.

---

1) Wellhausen, a. a. O. 119.
2) Lubbock a. a. O. 304 f.

Wir glauben, die Grundidee und die soziale Bedeutung des Pferdeopfers im Vorausgegangenen klargestellt zu haben und wollen es uns jetzt angelegen sein lassen, seine Geschichte in ihren Grundzügen kennen zu lernen.

2. Idee und Grundzug einer Geschichte des indischen Pferdeopfers.

Opfer als Tauschhandel.

Wenn man Feuer, Wasser und Wind in Roßgestalt lebendig sah, so lag es nahe, diesen drei Erscheinungen Pferde zu opfern, denn es erweist sich als der fundamentalste Zug der Opferidee überhaupt, Gleiches dem Gleichen zu geben. Similia similibus so lautet die Grundidee der Homöopathie, d. h. der Volksmedizin überhaupt, die nichts anders als ein System privater Opfer ist und einen Austausch gleichartiger Dinge zum Ziele hat. Im Zahnopfer schenkte man vor unvordenklicher Zeit wie heutigen Tages[1]) einen (unbrauchbar gewordenen) Zahn, um einen anderen (brauchbaren) zu erhalten. Man entäußerte sich eines nützlichen Gegenstandes zu Gunsten des Spenders dieses Nutzens, von dem man alsdann eine wertvollere Gabe erwartete. Man vergrub den ersten Apfel des frühe tragenden Baumes unter dessen Schatten, um von ihm reiche Herbstgaben zu erwarten. Man schlachtete dem Wasser ein Roß, weil man das Wasser als Roß lebendig glaubte und von ihm die Spende von Rossen, oder, negativ gesprochen, die Nichtverletzung der etwa ins Wasser getriebenen Pferde, also deren ideelle Rückgabe, erwartete. Man opferte auch den verderblichen Mächten, der Schlangengottheit mit Schlangen,[2]) der Heuschreckengottheit mit Heuschrecken, um durch Beschenkung der Gottheit mit einem in Form und Inhalt ihr identischen konkreten Wesen sich von dieser loszukaufen. Der Todesgottheit schenkte man Maulwürfe oder Wölfe, dem Krebse (dem carcinomatösen Geschwür) den Krebs. Tausendfach erklärt der Veda es als Zweck einer mystischen Opferhandlung, einer Gottheit in der ihr eignen, zugehörigen Gestalt das Weihgeschenk zu bringen. Der Liebende schenkt ein wächsernes Herz, um ein gesundes Herz zurückzuerhalten, der Lahme ein Bein. „Do ut des" heißt die Grundidee jedes Opfers. Deshalb opferte man im Gottesdienste der Völker nur Haustiere, denn nur diese repräsentierten einen Tauschwert. Den Krankheitsdämonen und Todesgottheiten kommen niedere, für den Menschen wertlose Wesen zu, die ihm genehm, weil eben gleichgestaltig sind. Sie

---

1) Siehe Globus Jahrg. 1900 S. 292.

2) Vergl. die gehaltvolle Arbeit von Winternitz, Der Sarpabali, Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien, Jahrg. 1877 S. 30.

werden niemals gegessen und nur einzelne bringen sie dar. Diese Gruppe von Kultushandlungen ist jüngeren Datums, doch auch sie kommt für das Verständnis des Pferdeopfers in Betracht, das bisweilen als Totenkulthandlung am Grabe eines Mannes dargebracht wurde. Man gab dem berittenen Ahn das Seinige, es in die Vernichtung nachschickend, zurück und glaubte sich dadurch wo nicht beschenkt, so doch wenigstens befreit.

Pferdeopfer als Tauschhandel.

Wir sprachen von dem mimischen Talent, das der alten Zeit eigentümlich ist. Wir erwähnten, daß man etwa die Gottheit der Sonne verehrte, indem man sie durch einen Schimmel versinnbildlichte, der ihre Bewegung am Himmel nachahmen mußte. Wir sehen jetzt ein, daß man diesen Schimmel schlachten mußte, um von der Sonne eine entsprechende Gegengabe zu erwarten, und daß man ihn gemeinschaftlich verzehrte, um einen Bund mit dem göttlichen Gestirn abzuschließen. Wir erkennen also, daß die Opferung eines Pferdes zu Gunsten der genannten Naturmächte nur unter der Voraussetzung möglich ist, daß man diese in Roßgestalt vorhanden glaubte. Nun lehrt aber die Religionswissenschaft die sehr häufige Identifikation des Opfers mit dem Opferer, der oft sich der Tier-, selbst der Fischmaske bediente, um diesen Zweck zu erreichen.[1]) Der Zweck einer solchen Vermummung ist leicht verständlich: das dargebrachte Wesen ist Substitut für den darbringenden Menschen. Die kolossale kultgeschichtliche Bedeutung des Menschenopfers als der wichtigsten Darbringung zeigt sich hier wieder deutlich. Indem der Mensch sein zweites Selbst weggiebt, befreit er sein eigentliches Ich und kauft es los, erwartet dessen Rückgabe von der Schicksalsmacht. Die Identifikation der Gabe mit dem Gebenden entspringt also unmittelbar dem obersten Grundprinzip des Opfers. Auch da, wo man eine Verkleidung des Priesters in der angegebenen Weise nicht vorhanden erkennt, liegt sie sicherlich häufig in dem Ideengange der Opfervollziehung. Denn die Wertung eines Menschen als Individuums ist dem gesamten Altertum fremd, das ja den Kauf von Frauen gegen Geld im Hochzeitsritual und von getöteten Männern gegen Pferde u. s. w. im Wehrgelde kannte. So können wir das Pferdeopfer namentlich da, wo es vor und nach dem Vollzug von Kriegen dargebracht wird, leicht als Substitutionsopfer für das des Menschen fassen. Nicht anders lehrt es ja auch ausdrücklich der Veda. Man gab ein Pferd an Stelle eines Menschen der Macht hin, die man in die kriegerische Gestalt des Rosses gekleidet glaubte, weil man

1) Gerland und Waitz 4, 159 sagen z. B. von Negerstämmen: „Befremdend ist es, daß bei vielen Festen nicht blos der Opferpriester, sondern auch das Opfer selbst die Kleidung des Gottes trug und diesen vorstellte." Vergl. Smith a. a. O.

von ihr reiche Zurückerstattung des entäußerten Besitzes und brüderliche Behandlung nach dem gemeinschaftlichen Mahle erwartete. In dem Genuß der gleichen Speise vollzog sich die substantielle Identifizierung des **Opferers** mit dem **Opfergott**, und der daraus sich ergebende Prozeß der künstlichen äußeren Anähnlichung beider an einander.

Der Açvamedha als Substitutionsopfer.

Das **indische** Roßopfer als Substitutionsopfer zu fassen, ermöglicht namentlich seine gewohnheitsmäßige Darbringung an Strömen. Alte Verse berichten von hochheiligen Herrschern, die an **Gaṅgā** und **Yamunā** mit Erfolg geopfert haben. Die spätere Zeit zog ebenfalls die Nähe der Ströme vor, und das Ritual macht sie notwendig. Sie ist freilich bei dem ein volles Jahr hindurch währenden Opfer schon deshalb empfehlenswert gewesen, weil dadurch das für indische Verhältnisse so notwendige Baden in fließendem Wasser ermöglicht wurde. — Zudem soll man nach den Bestimmungen der Texte darauf sehen, daß der Name der Örtlichkeit ein gutes Omen sei[1]. Beispiele für solche Stätten sind der heute nach Adschmir verlegte[2] hochheilige Puṣkara-Wald, der Gautama-Wald, Benares oder Kurukṣetram.[3] Nach späterer Bestimmung soll man einen passenden Platz am Ufer eines Flusses wählen und mit einem Zaun ein Stück von 10000 Ellen im Quadrat abschließen.[4] Der Açvamedha wurde in einer bestimmten Periode seiner Entwicklung zu Ehren des Varuṇa vollzogen. Varuṇa ist ein alter **Wassergott**. Erinnert dies nicht auffällig an die Pferdeopfer, die z. B. die Perser vor Beginn von kriegerischen Unternehmungen den Flußgottheiten dargebracht haben? Nach **Herodot**[5] schlachteten die Magier, als Xerxes an den Strymon kam, diesem Flusse weiße Pferde. Der Parther **Tiridates** versöhnte zu **Tiberius** Zeiten den Euphrat durch ein Roß. Zahlreiche andere Stämme und Völker thaten ein Gleiches[6]. Wenn man nun der bei allen indogermanischen Nationen so überaus häufigen, den Strömen geltenden Menschenopfer gedenkt,[7] so liegt die Möglichkeit vor,

---

1) Ap. Çr. S. 20, 1. 3.

2) S. **Lassen**, Indische Altertumskunde, I[1], 587 Anm. 1; vergl. auch **Mahāb**. 3, 4070.

3) So nach dem Kommentar zu Taitt. Br. a. a. O.

4) **Dubois**, a. a. O. 2.

5) **Herodot**, 7, 113.

6) S. **Hehn**[6], 45.

7) Vergl. **Grimm**, Myth.[4] 1, 408; a. a. O. Nachträge 143. Die Flusse fordern jährlich ihre Opfer und sie werden ihnen gewährt. Nach einem Aberglauben der Masuren beherbergt jeder See einen „Topielec", der in bestimmten Zeiträumen sich unter den Badenden ein Opfer holt und es mit sich in die Tiefe zieht: **Skowronnek**, „Aberglaube aus Masuren", Königsberger Allgemeine Zeitung, Unterhaltungsbeilage vom 27. August 1902. Noch bei dem Bau der Elisabeth-Brücke zu Halle, die in der Mitte der 40er Jahre des vorigen

daß das ja nachweislich bei kriegerischen Operationen an Flüssen dargebrachte Opfer durch den Tod eines Rosses zahlreiche Krieger vor dem gleichen Lose beschützen sollte.

Die Opfergottheiten des Açvamedha.

Für das Verständnis der Grundidee und der Entwicklung des Opfers ist die Untersuchung der Opfergottheiten von hervorragender Wichtigkeit. Wir stellten zunächst klar (oben S. 97), daß in jener Zeit, die im Açvamedha einen mimischen Akt zu sehen begann, Indra, der mutige Götterkönig, als „Gottheit des Opfers" aufgefaßt, und in dem Opfer selbst die symbolische Tötung seines Feindes vollzogen wurde. Der Zusammenhang des kriegerischen Opfers mit dem kriegerischen Gott ist nun wahrscheinlich niemals ganz verloren gegangen;[1]) dem friedliebenden, in theologischen Spekulationen aufgehenden Brahmanismus aber war er peinlich, und so mag der Veda uns die Verherrlichung von Göttern durch den Açvamedha lehren, die mit diesem niemals etwas zu thun gehabt haben. Hierzu rechne ich in erster Linie die Gottheit Prajāpati, den „Herrn der Geschöpfe", den Urvater der Götter und Menschen, die letzte Frucht des brahmanischen Bestrebens, das Welträtsel durch Kosmogonien zu lösen. Seiner Natur nach resorbiert Prajāpati alle Götter und ihre Manifestationen, deren Gesamtheit den Jahreskreislauf bildet. Nicht anders kann ich die ganze Summe der Veränderungen begreifen, die der Veda an dem alten Material von volksmythologischen Ideen vorgenommen hat, als durch das Bestreben, die Volksgötter in ein solares System zu zwängen und dies der Verherrlichung des Jahreskreislaufs unterthan zu machen. Prajāpati ist, um eine brahmanische Formel zu brauchen, mit dem Jahr identisch. Der Açvamedha mußte naturgemäß alle Wandlungen der Priesterkaste und ihrer

---

Jahrhunderts vollendet wurde, verlangte das dort ansässige Volk das gleichzeitige Einmauern eines Kindes. — Im Sommer 1902 fand man beim Umbau eines Hauses in der Neuen Friedrichstraße zu Berlin in dem alten Fundamente eine Kindesleiche eingemauert (gütige Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Giesebrecht zu Königsberg). Nirgends zeigt sich das Tieropfer so klar als späterer Ersatz für die Hingabe eines Menschen als da, wo man den Flüssen Tiere darbrachte. Wenn z. B. der Teufel eine Brücke baut, so ist er entweder von Menschen dazu gezwungen, oder er strebt einer Seele nach, muß sich aber mit dem Hahn oder der Gemse begnügen, die man zuerst über die Brücke führt: Grimm, Myth.⁴ 2,853. Vergl. auch Weinhold, Quellenverehrung 50, und die festgehaltene Sitte, daß der opfernde Mann stets ein männliches, das Weib ein weibliches Tier schlachten soll: a. a. O. 53. In Armenien gräbt man noch heute den Kopf eines Toten aus und wirft ihn in fließendes Wasser; oder man opfert an Stelle dessen ein Schaf; oder wirft eine Priesterfrau in fließendes Wasser: Abeghian 93. — Für die Auffassung des deutschen Pferdeopfers als substituierender Handlung spricht namentlich das Begraben eines Roßschädels zur Fastnachtszeit an Stelle einer Strohpuppe: Mannhardt, Baumkult I, 411.

1) Harivança 11237 wünscht Janamejaya als Fluch gegen Indra, daß niemals mehr ein Krieger ein Pferdeopfer darbringen möge.

Ideenwelt mitmachen, galt deshalb in ältester indischer Zeit dem Indra und seiner Heldenthat; später dem zuvor mit Mitra vereinigten[1]) Varuṇa, der durch seine so gewonnene Funktion der Zeiteinteilung zum König der Götter in dem brahmanischen Staate wurde, für den ja das Einteilen, Schematisieren das A und O seines Bestehens war; endlich dem Prajāpati, der das Roßopfer zugleich mit vielen anderen Rechten des alten Varuṇa adoptierte. Während deshalb zuvor das Roß dem Varuṇa als Wassergott zugeschrieben wurde, wie in Griechenland dem Poseidon, war es später dem Prajāpati geweiht,[2]) dem nun auch der Açvamedha zukam.[3]) „Unter allen Opfertieren kommt dem Prajāpati das Roß am meisten zu."[4]) Prajāpati wird deshalb selbst als Roß gedacht und als solches von den Göttern geopfert, die dadurch den Açvamedha erschaffen. Auch etymologische Spielereien werden nicht verschmäht. Mit großer Sicherheit aber vermute ich in ihnen namentlich angesichts der Identität ihrer Fassungen in den verschiedenen Vedatexten altes, mythisches Gut. „Des Prajāpati Auge begann zu schwellen (açvayat) und fiel herab. Daraus entstand das Pferd (açvas). Da setzten die Götter es (das Auge) wieder ein. Wer also mit dem Açvamedha opfert, ergänzt den Prajāpati."[5]) Das irdische Opferroß vertritt also auch hier die Stelle des himmlischen Rosses, des Auges des Prajāpati, der dies sein Körperglied von Varuṇa entlehnt hat. Die Sonne ist hier eben bald als Roß, bald als Auge des Tagriesen aufgefaßt worden. Alte Sagen müssen davon erzählt haben, daß das eine Auge des lichten Gottes verloren gegangen sei. Man denke an den einäugigen Odhin, dessen anderes Auge in Mimirs Brunnen liegt. Wie dem auch immer sei, die kultische Grundlage für den Açvamedha, dem Gotte mit der ihm eigentümlichen Erscheinung (dem Pferde das Pferd) zu opfern, blieb selbst in jener Zeit, die Prajāpati zum Götterkönig und das Roßopfer zu seinem Monopol machte, gewahrt.[6]) Die alten Helden freilich, die am Ufer eines

1) S. Z. f. Ethnol., Jahrg. 1901, S. 64. Die weitere Begründung dieser Aufstellung muß einem anderen Orte vorbehalten bleiben.

2) Z. B. Çat. Br. 13, 1, 1, 1.

3) Überaus häufig, z. B. a. a. O. 13, 2, 2, 13.

4) Taitt. Br. 3, 9, 22, 1.

5) Çat. Br. 13, 3, 1, 1; vergl. Taitt. S. 5, 3, 12, 1 f.; besonders interessant ist auch die Stelle Çat. Br. 10, 6, 5, 7: das Urwesen verliert die Lebenshauche, deshalb beginnt es zu schwellen; da wünscht es: möge dieser mein Körper opferrein sein, möge er durch den Vyāna [einen bestimmten Lebenshauch] zum Selbst werden. Darauf schwoll es. Daraus entstand das Pferd. Weil es schwoll, deshalb wurde es opferrein.

6) So heißt es Çat. Br. 13, 1, 10, 1: Prajāpati verteilte unter die Götter die Opfer; sich selbst aber nahm er den Açvamedha.

Stromes das ritterliche Tier schlachteten, werden sich um dessen Identification mit dem Jahreskreislauf wenig gekümmert haben. Für sie hat Varuṇa, wo nicht etwa Tvaṣṭar,[1]) den Renner erschaffen und Varuṇa beschützt ihn bis zu seiner Tötung;[2]) ist er doch das alte Prototyp der patriarchalischen Herrscher und deshalb der besondere Freund der Kriegerkaste. Sobald Prajāpati ihn verdrängt, hört der Açvamedha auf, ein kriegerisches Opfer zu sein. Die Opfergottheit wird zum abstrakten Kollektivbegriff sämtlicher Götter, ihr Opfer zum Allopfer und zu einer der zahlreichen Ritualhandlungen des Brahmanentums.[3]) Die Folgen dieser Verwandlung zeigen sich auf indischem Boden in der Umgestaltung, die das Menschen- und das Pferdeopfer erfahren hat, sehr deutlich. Wie nämlich in jenes die Vertreter aller Menschenklassen hineingezogen wurden,[4]) so in dieses sämtliche Tiere; in beiden Fällen geschah dies: „zur Erlangung sämtlicher Opferenergieen." Nur wenn man alles, sei es lebendig oder tot, opfert, kann man alles erreichen.[5]) Man muß also selbst Bäume und Pflanzen darbringen. So wollen es die ungeheuerlichen Konsequenzen der einmal gefaßten, grandiosen Idee: — ungeheuerlich nicht nur von menschlichem und ethischem Standpunkt aus, sondern namentlich auch deshalb, weil ja der Brahmanismus nur die Darbringung opferreiner Tiere zuläßt, also bereits der Schlachtung der lebenden Wesen des Waldes widerstrebt, die denn auch zwar an die Opferpfähle angebunden, aber wieder freigelassen werden.[6]) Ja, man kann — und zwar, wie ich glaube, ohne über das Ziel hinauszuschießen — eine noch weit einfachere Gestalt des Açvamedha konstruieren, wenn man die an den Hauptopferpfahl gefesselten Tiere als die wichtigsten

Der Açvamedha als Allopfer.

1) So nach Vāj. S 29, 9.

2) Die alten Mantra des Açvamedha nennen meist ihn als Opfergottheit. Besonders volkstümlich scheinen mir Sprüche zu sein wie der folgende: „yo arvantam jighāṅsati tam abhyamiti varunas", „Wer den Renner töten will, ist Varuṇas Feind! Ein derartiges Schlagwort mag wohl tausendmal zum Schutz des frei umherschweifenden Tieres gesprochen worden sein.

3) Schon Oldenberg, Religion des Veda 473, Anm. 5 macht darauf aufmerksam, daß Prajapati als devata des Pferdeopfers nicht alt sein kann und weist auf Çat. Br. 13, 5, 4 hin, wo Indra als Vṛtra-Töter die Opfergottheit ist.

4) S. A. Weber, Z. d. d. morg. Ges. 18, 272 Anm. 2.

5) Çat. Br. 13, 7, 1, 9.

6) Çat. Br. 13, 2, 4, 1 wird es ausdrücklich als Mittel zur Erlangung beider Welten angegeben, daß man alle Tiere, sowohl die wilden wie die zahmen schlachtet. Nach Vāj. S. 24, 20—40; cf. Ap. Çr. S. 20, 17, 5—6 werden aber sämtliche Waldtiere freigegeben. Daß die beim Menschenopfer als Allopfer vorausgesetzte Vereinigung sämtlicher Kasten den brahmanischen Lebensanschauungen und Sitten stracks zuwiderläuft, hat bereits Weber, Z. d. d. morg. Ges. 18, 262 ff. erörtert.

ansieht; man hat dazu ein gutes Recht, denn dort sieht man außer dem Pferde noch Ziege und Büffel angekettet, die das Hauptopfertier sicherlich schon früh in den Tod geleitet haben.[1]) Erst spätere Zeiten mögen die Gruppierung von 20 Pfählen um den einen Hauptpfosten und die Fesselung einer entsprechenden Anzahl von Tieren an dieselben, eine noch jüngere Periode gar die Verwendung von unendlich vielen Opfertieren zur Ritualvorschrift erhoben haben.[2])

Die Resorption sämtlicher Götterwesen durch Prajāpati lehrt der Veda sehr deutlich. „Den Prajāpati wünscht man zu erlangen, wenn man mit dem Pferdeopfer opfert, sagen einige; andere dagegen alle Wesen".[3]) „Weil das Opferroß dem Prajāpati gehört, so opfere ich (sagt der ministrierende Priester) dadurch implicite auch den anderen Gottheiten".[4]) — Man könnte fragen: „Wenn das Opferroß dem Prajāpati gehört, weshalb weiht er (der Priester) es auch den anderen Gottheiten?" Antwort: „An das Opferroß sind sämtliche Gottheiten gefesselt. Wenn er es also mit den Worten weiht: „„Allem was da existiert"" u. s. w., so fesselt er dadurch die Gottheiten an dasselbe. Deshalb sind an das Roß alle Gottheiten gefesselt".[5]) — „An den Açvamedha sind alle Gottheiten gefesselt".[6])

Der Açvamedha als Opfer der Priester.

In einer Zeit, die solchen Theorien huldigte, war der Kriegerkaste, der das Roßopfer seinem Grundbegriff und seiner Geschichte[7]) nach angehörte, die freie Darbringung desselben entwandt und das ehemalige Kriegsroß zu der mißbräuchlichen Verwendung als Udgātar-Priester verurteilt. Einzelne Phasen dieser Entwicklung sind noch nachweisbar. Den alten Texten ist es fraglich, ob das Opfer im Frühling oder Sommer vollzogen werden soll. „„In der heißen Jahreszeit möge er mit ihm beginnen," sagen die einen. „Denn der Sommer ist die Jahreszeit des Kriegers. Das Pferdeopfer aber ist, behaupten sie, ein Opfer des Kriegers." Dem

1) S. Āp. Çr. S. 20, 13, 11; Taitt. Br. 3, 8, 23, 1; Çat. Br. 13, 2, 2, 1. — Interessanter Weise sollen diese drei Opfertiere zwar nach Açv. Çr. S. 10, 9, 5; und Çāṅkh. Çr S. 16, 3, 13 dem Prajāpati gehören, sie werden aber an den Hauptopferpfosten unter den Worten getrieben: „Verehrung dem Könige, Verehrung dem Varuṇa" (Āp. Çr. S. 20, 13, 11). Also war Varuna die ursprüngliche Opfergottheit!

2) So auch Taitt. Br. 3, 8, 20, 3.

3) Taitt. Br. 3, 8, 16, 1.

4) Çat. Br. 13, 1, 2, 9.

5) Taitt. Br. 3, 8, 7, 3

6) Çat. Br. 13, 1, 2, 9.

7) An anderer Stelle wird der Versuch gemacht werden, zu zeigen, daß die Kreise, in denen man in ältester Zeit dieses Opfer darbrachte, von dem Centrum der brahmanischen Kultur entfernt waren.

gegenüber wenden die anderen ein: „Im Frühling soll er mit ihm beginnen. Denn der Frühling ist die Jahreszeit der Brahmanen. Wer aber auch immer opfern mag, der opfert, zum Brahmanen geworden. Deshalb möge man im Frühjahr beginnen." "[1]) Solche Wendungen wiederholen sich mehrfach; besonders bezeichnend aber ist eine Ceremonie, die das ganze Opfer einleiten soll und folgendermaßen vorgeschrieben ist: „„Jetzt belehnt er (der Hauptpriester) den Adhvaryu (ministrierenden Priester) mit der Königswürde. „Ihr Brahmanen und Könige! Dieser Adhvaryu da ist Euer König. Die Verehrung, (welche ihr bis jetzt) mir (erwieset), die (ruht) euch (jetzt) in dem da. Was der euch thut, das soll euch gethan sein."" [2]) Solcher Gewaltmaßregeln bedurfte es also, um dem Herrscher das angestammte Recht zu nehmen. Wie nun freilich nur ein einziger Vedatext dieses Prototyp priesterlichen Hochmuts kennt, so werden nur wenige Könige für dergleichen Expektorationen empfänglich gewesen sein, und die Frommen unter ihnen waren hier wie überall zwar die mehr gepriesenen, aber auch die selteneren. Nach den Bestimmungen des jungen Textes ist der König endlich seiner sämtlichen Rechten und Pflichten enthoben; er läßt den Purohita (Hauskaplan) gleich zu Anfang auf edelsteingeschmücktem Throne das Opfer ankündigen[3]) und hat bis zum Schlusse desselben nichts weiter zu thun, als kolossale Honorare zu bezahlen.

Ursprüngliche Dauer des Açvamedha.

Eine Entwicklungsgeschichte des Açvamedha auf Grund der rituellen Vorschriften zu konstruieren, dürfte stets unmöglich bleiben, denn die alten Ritualbücher variieren nur wenig in ihren Vorschriften und mögen zeitlich nicht weit von einander entfernt sein. Auch hat der Brahmanismus schon in ältester Zeit das Soma-Ritual, dessen Ausgestaltung seine Hauptaufgabe war, in die heilige Handlung zu verweben gewußt. Nach allen Vorschriften soll der Açvamedha ein volles Jahr hindurch dauern. Die ebenfalls vorgesehenen verkürzten Opfer von wenigen Monaten oder Tagen sind jüngeren Datums und rühren aus der Zeit des Verfalls des Brahmanismus her. Das eigentliche Opfer währt nicht länger als drei Tage, die übrige Zeit geht mit Vorbereitungen und eintönigen Handlungen auf dem von dem frei

---

1) Çat. Br. 13, 4, 1, 2—3.

2) Ap. Çr. S. 20, 2, 12—3, 2.

3) Dubois 9f. Eine solche feierliche Ankündigung ist schon im alten Ritual des Tieropfers vorgeschrieben: „Am Morgen, wenn Priester und Opferer ihre für den Brahmanen vorgeschriebenen täglichen Handlungen so auch das Agnihotram vollendet haben, spricht leise für sich der Adhvaryu: „N. N. (Name der Opfergottheit) soll sich freuen." Den Vorsatz, ein solches Opfer zu vollziehen, muß auch der Yajamāna (Opferherr) besonders und feierlich ausdrücken: G. Schwab, Tieropfer S. 11.

herumschweifenden Pferde verlassenen Opferplatze verloren. Vielleicht geht man nicht zu weit, wenn man in dieser Dreizahl bereits eine Erinnerung an solare Ideen findet. Den Açvin kommt als Personifikation des dreiteiligen 24-Stundentages diese Zahl als wichtigstes Attribut zu. Nach meiner Auffassung sind die Açvin Weiterbildungen der in der Vereinigung von Mitra und Varuna ausgedrückten Einheitsidee. Ist dieses richtig, so möchte ich annehmen, daß der Açvamedha in der ersten Periode seiner Bezugnahme auf solare Ideen einen Tag gedauert hat, daß diese Zeit zu Ehren des Varuna, seines damaligen Gottes, dreifach geteilt, dann aber verdreifacht wurde. Der zweite Tag ist die Mitte des Opfers, ihr Centralpunkt, geblieben: das Pferd fällt an diesem Tage. Mit der Thronbesteigung des Prajāpati wurde die Ausdehnung der sämtlichen Ceremonien auf ein Jahr und die Opferung sämtlicher Tiere, d. h. die Umgestaltung des Roßopfers zum Allopfer, notwendig. Einzelne Stellen der vedischen Texte geben nun Mittel an die Hand, zum mindesten die Idee der Übertragung des großen Jahresopfers auf die einzelnen Tage oder Monate als im Sinne des Brahmanismus liegend zu erweisen. — „Einst opferte man," so heißt es, „den einzelnen Haaren des Opferrosses, indem man unter ihnen Tag und Nacht begriff; jetzt begnügt man sich, beide Zeiten unter den beiden Seiten der Halsmähne des Pferdes zu verstehen." — „Wer mit dem Neu- und Vollmondsopfer opfert, der opfert in die Fußtapfen des Opferrosses. Wer die Umlaufsperiode des Opferrosses kennt, der opfert in die Umlaufsperiode des Opferrosses (d. h. der verehrt den Jahreskreislauf)."[1]) Das Jahr wird bisweilen der „Tag der Götter" genannt, Übertragungen des einen auf das andere lagen also dem Brahmanismus nicht fern. Als Spekulation fasse ich die Verbindungen des Pferdeopfers mit dem Monde auf.[3]) Es sei noch erwähnt, daß ähnliche Jahres- und Gesamtopfer auch im alten Deutschland möglich waren.[4])

---

1) Taitt. Br. 3, 9, 23, 1 ff.
2) Z. B. ibid. 3, 9, 22, 1.
3) S. z. B. Çat. Br. 11, 2, 5, 1.
4) Nach einer hessischen Volkssage hütete der Teufel diesen Schatz und gestattete niemand, ihn zu heben, außer wer ihm einen schwarzen, genau ein Jahr und einen Tag alten Geisbock darbrachte: Grimm, Myth.[4] 2, 843. — Zur Hochzeit eines Königs sollten nach einer Episode des Reinardus die Männchen aller vierfüßigen Tiere und Vögel geschlachtet werden. . . . Grimm, Myth.[4] 1, 43 hält diesen Zug für eine uralte Opfersage, die noch im 11., 12 Jahrhundert verbreitet war, und von der selbst ein Kindermärchen etwas weiß. Die Tötung eines von jeder Gattung würde ein so ungeheueres Opfer bilden, daß an keine wirkliche Ausführung je zu denken gewesen wäre; es handelt sich also lediglich um eine Volksüberlieferung.

Bedeutung und Popularität des Açvamedha.

So schwer es auch immer sein mag, über die vorlitterarische Entwicklung des indischen Pferdeopfers sich völlige Klarheit zu verschaffen, so unzweifelhaft ist sein Vorhandensein schon in ältester vedischer Zeit und seine ständige Bedeutung bis zu jenen Tagen, die dem mächtigen Reiche seine Freiheit nahmen. In der Zeit des Verfalls jenes gelehrt thuenden Hokus-Pokus, durch den die Brahmanen ein so gewaltiges Volk, wie das indische, zu knebeln verstanden hatten, blieb der Açvamedha die alte, mächtige Säule der verblassenden Doktrin und des auf sie gegründeten priesterlichen Ansehens, die wichtigste Kommunikation zwischen dem Priester- und Herrscherstand; ein unvergleichliches Mittel, das niedere Volk durch den alten Glanz des Opfers zu blenden, es zur Rückkehr zu den alten Ideen zu erziehen. Wie eigenartig berührt die Vorschrift, daß auf dem von dem Pferde verlassenen Opferplatze der Hotar-Priester ein förmliches Veda-Kolleg den Unkundigen halten soll,[1]) und wie brutal die Bestimmung: „So oft sie (die Eskorte des Rosses) einen Mann aus der Brahmanenkaste treffen sollte, soll sie ihn fragen: „„Wieviel wißt ihr von dem Roßopfer?““ Sollte er dann nichts davon wissen, dann sollen sie ihn chikanieren und aus dessen Hause Essen und Trinken für das Pferd holen[2]) Das waren Gewaltmittel, das Opfer populärer zu machen. In der Zeit der Kriegsgefahr oder des mißlungenen Feldzugs mochte die letzte Hoffnung eines Herrschers sich nicht selten an die Manipulationen seines vertrauten Hauskaplans geknüpft haben, wie gerade die Kriegsnot stets einen Wust schon vergrabenen Aberglaubens wiederaufleben läßt. Der sieggekrönte König aber fand in dem Açvamedha ein Mittel, „sich mit den guthandelnden Königen der Vorzeit zusammen im Gesange preisen“,[3]) seinen Ruhm auf Bestellung und gegen Honorar leuchten zu lassen. Diese Bestimmung ist deshalb besonders interessant, weil zum ersten und einzigen Male im altindischen Kulturleben sich hier der Opferritus zur Konzession an das volkstümliche Element des alten Heldengesanges bequemt hat, also eine kriegerische Poesie sich als vorhanden erweist, deren späte Ausläufer uns im Mahābhārata erhalten sind.[4]) Die popularisierende Tendenz der großen Opferveranstaltung zeigt sich hierin nicht weniger deutlich als in der Vorschrift des Rituals, daß auf dem vereinsamten Opferplatz ein Brahmane als Lautenspieler an jedem Morgen einen Gesang nach dem Schema: „Du (nämlich „du

1) Çat. Br. 13, 4, 3, 3.

2) Nur Āp. Çr. S. 20, 5, 16 und Çat. Br. 13, 4, 2.

3) So nach Āp. Çr. S. 20, 6, 13.

4) Hierüber habe ich ausführlich gehandelt: W. Z. f. d. K. d. M. Jahrgang 1902, S. 226 ff.

König!") gabst, du opfertest, du kochtest (das Opfermahl)" anstimmen, und an jedem Abend ein Krieger nach dem Schema: „Du unterdrücktest, du kämpftest, du schlugst jene Schlachtreihe" gleichermaßen respondieren solle.[1]) Der Veda hat uns solche Lobgesänge wahrscheinlich in der Form der Yajñagāthās oder profanen Opferlieder erhalten.[2]) Als nicht-vedisch kennzeichnen sie sich durch ihr episches Versmaß, durch ihre fehlerhafte Überlieferung, ihre Varianten in den verschiedenen Veda-Texten, ihre Kenntnis von Modifikationen des Açvamedha, die das Ritual nicht vorschreibt,[3]) die in ihnen gepriesene gleichzeitige Opferung von mehreren, ja selbst 1000 Pferden[4]), die Bevorzugung des weißen Opferroßes[5]) und des Indra als Opfergottheit.[6]) Oft wird die Höhe des Priesterhonorares und

---

1) Ap. Çr. S. 20, 6, 5 und 20, 6, 14; Taitt. Br. 3, 9, 14, 1 ff.; Çat. Br. 13, 4, 2, 8; 13, 4, 3, 5.

2) Diese reden in formelhafter Kürze vielfach von großen Pferdeopfern und den darauf folgenden Siegen oder den Honoraren, die ausgeteilt wurden. Ganz anders freilich stellt der Kommentar zum Taitt. Br. sich diese Lobgesänge vor. Er sagt zu 3, 9, 14, 3: „(bei dem Zwiegesang des Brahmanen und Kriegers) soll der erstere sein Honorar in Gestalt von Rindern, Land, Gold u. s. w. besingen, das darzubringende Opfer specialisieren (ob Vājapeya, Rājasūya, Dvadaçaha u. s. w.) und die ihm zu teil gewordene gastliche Aufnahme rühmen (ob man ihm Gemüse oder Suppe oder Fleischbrühe vorgesetzt u. s. w.), während der Krieger die Siege des Königs mit denen des Pṛthu, Bharata, Bhagīratha, Yudhiṣṭhira u. s. w., d. h.: verdienter Männer der Vorzeit vergleichen, seine Kriege mit ihrem ganzen Aufgebot an Helden, Streitwagen, Rossen und Waffen preisen und sein Schlachtenglück, das dem des Yudhiṣṭhira und Duṣyanta ähnlich sei, rühmen soll, indem er singt, der König habe unter den aus zahllosen Rittern und Knechten gebildeten Kolonnen den König von Kaçmīra oder Magadha oder Puṇḍra mit der bloßen Schärfe seines Schwertes erschlagen oder im Kampf mit den Kuru u. s. w. gesiegt."

3) Von einem König Purukutsa heißt es, daß er mit dem daurgaha opferte: Çat. Br. 13, 5, 4, 5. Diese Stelle ist nicht ganz klar. S. auch das Opfer des Janamejaya: Ait. Br. 8, 21 = Çat. Br. a. a. O. V. 2.

Ein Çatānīka Sātrājita opferte mit der Govinata-Form des Açvamedha, ibid. S. 19.

4) Der oben erwähnte Purukutsa und andere binden nur ein Pferd an den Opferpfahl; siehe dagegen die Massenopfer des Bharata: Çat. Br. 13, 5, 4, 11 f. = Ait. Br. 8, 23.

5) Çatānīka raubt das weiße, frei umherschweifende Roß des Dhṛtarāṣṭra und opfert es: Çat. Br. 13, 5, 4, 21; das Roß des Janamejaya ist aber scheckig: Ait. Br. 8, 21.

6) Indra feiert beim Opfer des Sātrāsaha Orgien im Soma-Genuß: Çat. Br. 13, 5, 4, 16. Bharata opfert an der Gaṅga bei der Yamuna ihm als Vṛtratöter: ibid. Vers 11 f. Besonders wichtig scheint mir die Nennung der Nymphe Çakuntalā Nāḍapiti zu sein, die den Bharata gebar. Abermals ist hier schon die Form des Wortes für Nymphe, nämlich „apsarā" interessant, die volkstümlicher als „apsaras" zu sein scheint. Daß wir in der Vereinigung des alten volkstümlichen Helden mit der Nymphe ein echt episches Motiv zu sehen haben, das dem Veda fremd war, erörterten wir in der W. Z. f. d. K. d. M., Jahrg. 1902, S. 227 ff. Vergl. Mahāb. 7, 2384:

Ideale Darbringer des Açvamedha.

die Pracht der Festlichkeit[1]) veranschaulicht, besonders der Raub des Opferpferdes durch einen mutigen König, der das gefangene Tier dann zu gleichem Zwecke benutzte, gerühmt. Die Aufzählung der von der Tradition verewigten Darbringer solcher Opfer könnte nur für den engsten Kreis der Veda-Forscher von Interesse sein. Der erste Mann, von dem bereits der Ṛgveda als einem Darbringer des Açvamedha spricht, ist ein König Sudās.[2]) Von den übrigen mythischen Pferdeopfern sei hier nur nochmals des Einen gedacht, das ein Mārutta Āvikṣita darbrachte. Die Maruts (Sturmgötter) waren bei dem Opfermahle die Mundschenken, die übrigen Götter alle saßen dort in der Halle. Sämtliche Wünsche gingen dem Opferherrn in Er-

so 'çvamedhaçatenestvā yamunām anu vīryavān triçatāçvān sarasvatyām gaṅgam anu catuḥçatān'; aber auch die Gestalten der Apsaras als solche sind dem orthodoxen Brahmanismus fremd. Dadurch werden Verse des Rituals, in denen die Königin bei der Ceremonie mit dem Hengste Zeugungsgottheiten anruft, als populär, d. h. unvedisch erwiesen: W. Z. f. d. K. d. M., Jahrg. 1902, S. 63 ff.

1) Das Opferroß des Janamejaya ist nach Ait. Br. 8, 21 geschmückt; („rukmin", nach dem Kommentar „ein weißes Stirnmal tragend", richtiger wohl: „mit goldenen Münzen [oder dergl.] geschmückt"), mit goldenem Kranze versehen und scheckig. Das Ritual befiehlt eine derartige Ausschmückung des Pferdes nicht. Die Übersetzung der einzelnen Attribute ist strittig; s. Pischel in der Z. d. d. morg. Ges. 40, 112. Auf die Schmückung des Pferdes am Tage seiner Schlachtung legen die altindischen Texte viel Gewicht. Nach Āp. Çr. 8. 20, 15, 7 ff. schmücken die drei Oberfrauen das Tier, von ihren Sklavinnen (je 100) umgeben, indem jede 1000 goldene, 1000 silberne und 1000 natürliche Perlen in die Schwanzhare des Pferdes flicht. Çat. Br. 13, 2, 6, 8 schreibt nur 101 goldene Perlen für jede Königin vor und weiß von dem Gefolge nichts, Taitt. Br. 3, 9, 4, 1 ff. weiß nur von einer unbestimmten Anzahl goldener Perlenschnüre zu berichten. Schmuck, vielleicht Perlenschmuck des Pferdes kennen ferner Ṛgveda 1, 162, 2; 10, 68, 11. Auch im deutschen Altertum wurden die Mähnen der geweihten Rosse sorgsam gepflegt und geschmückt, wie die Benennung Faxi in Skinfaxi („der Glanz-Mähnige"), Gullfaxi („der Goldmähnige"), Hrimfaxi („der Taumähnige") zeigen. Vermutlich flocht man Gold, Silber und Bänder in die Haare. — Gulltoppr. Silfrintoppr heißen Rosse, deren Schweif mit Gold oder Silber bewunden war: Grimm, Myth.[4] 2. 548; Jähns I, 420 f.; Schlieben, Pferde des Altertums, 68. — Das Pferd zu schmücken war eine uralte Sitte. Vielfach fand man in alten Gräbern Perlenschnüre, auf Pferdehaare gereiht, und Pferdeschmuck (vergl. z. B. Z. f. Ethnol. 11, 109). Den arabischen Pferden wurden seit alters Silber- und Goldplättchen umgehängt: Wellhausen, Skizzen 3, 144. Im Schāhnāmāh des Firdosī haben Pferde goldene, edelsteinbesetzte Zäume (P IV, 373). Die Zäume sind eine willkommene Kriegsbeute: P II, 463. Schwanz und Mähne werden mit Juwelen durchflochten: R. II, 307, B. 800. Bei Homer sind die Pferde der Götter mit goldenem Stirnband geschmückt: Il. 5. 358. Daß der Reiter sich als mit seinem Rosse eins wußte, lehrt der Schmuck des Tieres am besten. Beim Opfer hat er offenbar den Zweck, die Einwilligung desselben in die Schlachtung zu veranlassen. Daher werden auch zum Tode Verurteilte geschmückt.

2) Ṛgveda 3, 53, 11.

füllung.[1]) Nach später legendenhafter Überlieferung hätte ein König eines früheren Weltalters, Namens Mārutta, das Pferdeopfer dargebracht und dabei viel Geld den Brahmanen gegeben. Als sie dieses wegtrugen, wurden sie unterwegs müde und ließen es aus Verdruß liegen. Es befindet sich jetzt im Schneegebirge.[2]) In Mahābhārata weist der Götterpriester Bṛhaspati den König Mārutta, welcher mit seiner Hilfe ein dem Indra mißfälliges Opfer bringen will, zurück, kann aber nicht hindern, daß sein eigener jüngerer Bruder Sambarta das Opfer darbringt.[3]) Die epischen Texte stellen oft in Theorie und Praxis die Macht und Bedeutung des Roßopfers dar, ohne daß wir neue Züge seiner Vollziehung daraus gewinnen könnten.[4]) Unsere junge Quelle zeigt trotz der großen Verheißungen, die nach wie vor an diese sakrifikale Veranstaltung geknüpft werden, kaum noch eine Spur des alten Açvamedha. Die alten, schönen Ceremonieen sind bis auf armselige Reste verschwunden, der Grundgedanke des Opfers, die Vergöttlichung des Jahreskreislaufes, vergessen,[5]) der König aus seiner Stellung als erster Priester völlig verdrängt, die Einheit der ganzen Veranstaltung zerstört. Nichts ist übrig geblieben als eine Einleitung, in der Indra durch ein sechs Monate langes Opfer nebst Viṣṇu und den neun großen Gestirnen um glückliches Gelingen des ganzen Açvamedha angefleht wird; eine Fortsetzung in Gestalt des Yama-, Varuṇa- und Wolkenopfers, die abermals 4 + 5 + 5 Monate dauern sollen, und zur armseligen Grundlage die Ideen haben, daß man nur opfern kann, wenn man lebt (Yama!), wenn man Wasser hat (Varuṇa),

Degeneration des Açvamedha.

---

1) Ait. Br. 8, 21. Hier ist der Sprachgebrauch abermals besonders beachtenswert, denn „alle Götter“ heißt hier „viçve devas“ nicht „sarve devās“ Der ganz ähnliche Vers Çat. Br. 13, 5, 4, 6 besagt noch, daß Gott Agni der Kṣattar, „Trancheur“ war.

2) Jeimini-Bhārata 2, 32.

3) Mahābh. 14, 219; s. auch 14, 136; und 1882.

4) Von älteren einheimischen Quellen nennen wir Lassen I[1], 793; Bournof, Yaçna, 1, 444; Bopp, Nalas und Damayanti, 42, 268; Schlegel, Rāmāyana I, cap. 11; I cap. 39—42; As. R., vol. 8, 442; Colebrooke, on the Védas; beide nach Wilson, Lexikon unter açvamedha; — Crooke 2[2], 206. Unerreichbar blieb uns: The Church Missionary Intelligencer (London), Jahrg. 1860, wo auf S. 96 von der Verwendung eines Spiegels beim Açvamedha gesprochen sein soll. Ferner kämen für uns noch in Betracht: The Madras Christian Instructor and Missionary Record (Madras), Missionary Intelligence (Calcutta) sowie die Missionsnachrichten der ostindischen Missionsanstalt (Halle.) Von Sanscritstellen nennen wir u. a. Manu, 11, 82; Yajñavalkya 1, 181; Mahābh. 1, 7841; Bhāgav. Purāṇa 1, 18, 46; 4, 19, 1.

5) Obwohl Dubois 63 die Bestimmung enthalten ist, daß der Açvamedha ein ganzes Jahr lang dauern soll, denn die alsbald zu nennenden Opferteile bilden ja eine Einheit.

wenn man das Opfertier durch Wolkenwasser reinigen kann[1]) (Wolken); eine Hauptaktion in Gestalt der Tötung des Opferpferdes selbst; und als Schluß die Ausführung des das Roßopfer abschließenden Bades. Der Text scheint von einem Vischnuiten geschrieben zu sein und enthält als Rahmenerzählung die Belehrung eines großen Büßers Risika durch einen Poilada. Die Tötung des Opferroßes findet durch ein Messer statt, mit dem man dem Pferde den Kopf abschneidet.[2]) Das Verbot des Blutvergießens ist also vergessen. Ganz eigenartig ist diese Rückkehr zu dem alten Brauche: denn während die älteste Zeit offenbar die blutige Tötung mit dem Beile angewandt hat, eine spätere sich des Schwertes bediente,[3]) verhängen die Bestimmungen des vedischen Rituals den Erstickungstod über das Opfertier,[4]) um einer noch jüngeren Periode das Recht der blutigen Schlachtung zuzugestehen.

Sehr auffällig betont der junge Text in geistloser Eintönigkeit die Notwendigkeit der Reinigung sämtlicher Opferinstrumente und -Gegenstände, der Opferpriester und des Rosses, wie auch der Person des Königs. Ferner sticht die hylozoïstische Adoration der Opferinstrumente und -mittel, des Messers, der Sesam-Körner u. s. w. sowie der Opfererde, der ausgerissenen Pflanzen u. a. m. sehr ungünstig gegen den alten Text ab. Ein eigentümlicher Schematismus ist durchgeführt. Der gesamte Opferplatz soll Quadratform haben, in jeder Ecke sich ein Haus befinden. Dort werden die vier großen vorbereitenden Opfer abgehalten. Indra thront im Osten, Yama im Süden, Varuna im Westen, das Wolkenopfer findet in nördlicher Richtung statt. Die Gottheiten haben ihre bestimmten Farben, und ihre Priester kleiden sich in diese: beim Yama-Opfer in schwarz[5]), beim Varuna-Opfer in weiß[6]), beim Wolkenopfer in grün[7]), Brahman ist rot[8]) gedacht. Die Götter werden in plastischen[9]) und in auf Metalltafeln eingegrabenen[10]) Nach-

1) S. 39 sagt: Ohne Wasser keine Eßwaren, ohne Eßwaren der Hungertod für den Menschen; S. 53: ohne Wolkenwasser kein Pferdefutter, ohne Pferdefutter kein Opferpferd. — Die Logik der Kapiteleinteilung läßt also zu wünschen übrig.

2) Dubois a. a. O. S. 73 f.

3) Mit großer Sicherheit können wir dies aus dem Bestehen der Ceremonie der drei in den Leib des toten Pferdes gegrabenen „Pfade", des ehernen, silbernen und goldenen Dolches, schließen.

4) S. Kāty. Çr. S. 20, 6, 10 ff. (S. 972); Āp. Çr. S. 20, 17, 9.

5) Dubois 25.

6) ibid. 40.

7) ibid. 54.

8) ibid. 41.

9) z. B. Statue des Viṣṇu in Kupfer: ibid. 31.

10) z. B. ibid. 26.

bildungen verehrt und kontemplativ betrachtet.[1]) Neben der Verehrung Visnus tritt die der Gestirne sehr hervor. Als Opferaltäre dienen Metallherde: beim Indra-Opfer ein Kupferkessel[2]) beim Yama-Opfer ein eiserner[3]), beim Varuna- ein silberner[4]), beim eigentlichen Pferdeopfer ein goldener[5]) Herd. Jedes Opfer wird feierlich angekündigt und mit einer Reklame seiner Wirksamkeit und Notwendigkeit beschlossen. Der aufgewandte Luxus an Opferinstrumenten ist enorm. Die Opferung beschränkt sich auf das Pferd. Eine Mutterstute von roter oder schwarzer Farbe, die man samt ihrem Futter unter umständlichen Ceremonien fortwährend reinigen muß, soll dasselbe geworfen haben.[6]) Über die notwendigen Characteristica sagt der Text nichts Näheres. Ganz ungeheuerlich aber klingt die Bestimmung[7]): „Sobald die Stute geboren hat, bedecke man das Fohlen mit neuen und reinen Linnen und achte aufmerksam darauf, ob es die zur Anwendung beim Opfer notwendigen Erkennungszeichen trägt. Anderenfalls suche man eine andere Stute und beginne sämtliche Ceremonien von neuem" (!). — In kultischer Beziehung ist noch die Beibehaltung der rituellen Gewohnheit des Herumschweifenlassens des Pferdes und der gemeinschaftlichen Beteiligung der Priester der vier Veda bemerkenswert. Das abschließende Reinigungsbad tritt als pomphafte Schlußzeremonie mächtig hervor: ein mit zahllosen Löchern versehenes Gefäß wird auf des Herrschers Kopf gestellt und jeder Unterthan gießt Wasser in dasselbe.[8]) Als uralter, interessanter Opferbrauch ist noch die Aufbewahrung und Verwendung der Opferasche zu Läuterungszwecken zu erwähnen. Denn auch aus dem germanischen Johannisfeuer, in das man Pferdeschädel als Erinnerungsmale an alte Roßopfer warf, entnahm man verglimmende Kohlen und Aschenreste, die auf das fruchttragende Feld gestreut wurden, um es gegen Unheildämonen zu feien und ergiebig zu machen. In dieser Verwendung der Asche

Heiligkeit der Opferasche.

---

1) S. 69: „Er (der Hauptpriester) stelle eine meditative Betrachtung über das Feuer an und bringe ihm, indem er es sich unter der Figur eines bärtigen, mit langen Augenbrauen und kastanienbraunen Haaren versehenen Mannes denkt, das Opfer dar; cf. das Opfermesser: ibid. 73; die Sonne: 42; Çiva: 42 f.; Ganeça 41; „Er veranstalte sodann das Ganeça-Opfer, dessen Gottheit er sich als Zwerg mit großem Bauch und Elefantenkopf vergegenwärtigen möge, ohne daß seine offenbare Unförmlichkeit ihm irgend etwas von seiner Schönheit nähmen" (!!).

2) S. 13.

3) S. 26.

4) S. 44.

5) S. 63.

6) S. 58 ff.

7) S. 61.

8) S. 84 f.

als Dungmittel erschließt sich ein kultureller Faktor von kolossaler Wichtigkeit: von Deutschland bis nach Indien hin machte das an den Sonnenwendfesten entflammte heilige Feuer die gestrüppverkleideten Ländereien ergiebig, indem es das harte Gehölz in treffliche, weiche Holzkohle verwandelte. Von allen kulturgeschichtlichen Folgen, die sich mit der Opferung des Rosses seit Beginn der Aera des Feueropfers verbanden, ist vielleicht keine der genannten an Bedeutung ähnlich: die geweihte Asche, von Mann, Frau und Kind aus dem Brande auf das sonst so wenig rationell bestellte Feld getragen, that das ihrige, um den Glauben an ihren unerhörten, magischen Nutzen zu befestigen[1]). — Von den sachlichen Einzelheiten sei nur noch der bis ins Ungeheuerliche übertriebenen Honorarforderungen der opfernden Priester gedacht. Gerade diese exorbitanten Taxen aber beweisen die Niedrigkeit der wirklich gezahlten Summen, denn erfahrungsmäßig schwärmen immer diejenigen am meisten von saftigen Braten, die sie am seltensten zu essen bekommen.[2]) — Die Verfassung unseres Textes ist endlich keine einwandfreie: er scheint sachliche Unmöglichkeiten zu bringen, weist Lücken auf und entstellt manche Sanskritworte bis zur völligen Unkenntlichkeit.

Priesterhonorare.

Abendländische Nachrichten über den Açvamedha.

Eine Darstellung der wesentlichsten Elemente des Açvamedha war für uns nicht nur der zahlreichen, um denselben sich gruppierenden mythologischen, kultus- und kulturgeschichtlichen Ideen wegen notwendig, sondern namentlich auch deshalb unsere Pflicht, weil die bisher in den Laienkreis gedrungenen Begriffe

1) Die in Betracht kommenden Vedastellen werden in einem der nächsten Hefte der W. Z. f. d. K. d. M. von mir besprochen, erscheinen. Die Opferasche als Läuterungsmittel im jungindischen Açvamedha: Dubois S. 85 (der König läutert sich damit symbolisch Stirn, Nacken und Schultern). „Man verteile auch unter alle Brahmanen und die anwesenden Fürsten von dieser Asche". — In Deutschland wurde die Asche des Osterfeuers sorgfältig aufbewahrt, „denn sie wirkt gut bei Krankheiten. Man glaubt auch, daß, soweit das Feuer leuchtet, im folgenden Jahre das Korn gut gedeiht und keine Feuersbrunst entsteht." Kuhn, märkische Sagen, 312. Als ethnologische Parallele nenne ich folgendes: bei den Marimos, einem südafrikanischen Stamm, wird die Asche des geopferten Menschen auf das Land gestreut, um den Boden fruchtbar zu machen. Vgl. Lubbock, Entstehung der Civilisation, S. 305.

2) Außer ganzen Kuhherden soll der König nicht nur 1000 goldene Gefäße, kostbare Kleider, ferner Sänften, Elefanten, kostbare Steine in Menge geben (Dubois 88), sondern auch sich eine dreiviertel Stunde lang zum kalpa-vṛkṣa dem „Wunschbaum", der alle Wünsche erfüllt, machen, indem er alles giebt, um was man ihn bittet. „Wenn er irgend jemandem etwas abschlüge, würde er die ganze Frucht des veranlaßten Opfers verlieren. Also muß er, mag man ihn um seine Frau, seine Kinder, sein Königreich bitten, alles dieses weggeben. Wenn sich aber Brahmanen ihm vorstellen, so muß er sich glücklich schätzen und ihnen das doppelte von dem geben, um was sie ihn bitten, in der sicheren Hoffnung, daß er (in der Himmelswelt) 10000 mal mehr empfangen wird, als er ihnen giebt": S. 87.

über das indische Pferdeopfer äußerst konfus und irrig sind. Sie stammen aus der mit dem Veda noch unbekannten Anfangsperiode der Sanskritphilologie. Eine Darstellung des Açvamedha auf Grund der vedischen Ritualtexte zu geben, verbietet uns Plan und Anlage dieser Arbeit. Eine absolut zuverlässige kurze Zusammenfassung giebt A. Hillebrandt in seiner „Ritualliteratur" im Grundriß für indo-arische Philologie (III, 2). Eine ausführliche Darstellung bereite ich vor. Hier sei eine Blütenlese der mir zu Gesichte gekommenen Bemerkungen über den Açvamedha angefügt. Eine Kenntnis der Quellen dieser Notizen würde meine „Geschichte des Açvamedha" sicherlich wesentlich vervollständigen. — Gott Brahma selbst soll zu Bodh-Gayā ein großes Pferdeopfer dargebracht und dadurch die ganze Gegend geheiligt haben.[1]) — „Das Roßopfer nimmt den allerersten Rang ein und verschafft demjenigen, der es hundertmal darbringt, die Herrschaft im Paradies. Es scheint uns symbolisch dargebracht zu sein, indem man sich darauf beschränkte, im Verlauf gewisser Ceremonieen das Opferroß und die übrigen Opfertiere festzubinden. Das wirkliche Opfer gehört einer späteren Ära an."[2]) — „Ein Pferd, von dem die alten Legenden vieles erzählen, ist Syāma Karna (soll wohl „çyāmakarṇa" = „Schwarzohr" heißen!), das allein ein passendes Opfer beim Pferdeopfer sein soll. Einhundert Roßopfer sollten, wie der Opferpriester behauptete, den Indra vom Himmel herabziehen, und deshalb versuchte der Gott es stets, das Pferd, dem es erlaubt war, vor der Opferung frei umherzuschweifen, abzufangen. Der heilige Gālava, ein Schützling des Viçvāmitra, fragte nach Vollendung seiner Studien, womit er ihn honorieren sollte. Als dieser aber ein Honorar ausschlug, wiederholte er die Frage immer wieder und wieder, bis der Ṛsi endlich ärgerlich sagte, er wäre mit nicht weniger als 1000 schwarzohrigen Pferden zufrieden. Nach langem Suchen fand Gālava drei kinderlose Rājās, von denen jeder 200 derartige Pferde hatte und diese gegen je einen Sohn austauschen wollte. Gālava ging nun zu Yayāti, dessen Tochter für jeden der Könige einen Sohn gebären konnte und doch Jungfer blieb (!). Durch dieses Mädchen wurden die drei Rājās Väter von Söhnen. Viçvāmitra nahm sie und bekam, um die Zahl vollzumachen, von derselben mystischen Braut noch zwei Söhne."[3]) — „Dem Hauptgott unter den Bodd oder Statuen im Tempel zu Minnagara oder Mânekir

---

1) Monier-Williams a. a. O. 103.
2) Wilson, Lexikon unter açvamedha.
3) Crooke 1, 204.

wurde (außer anderen Tieren) jährlich ein Pferd geopfert.“[1]) Überaus phantastisch und unklar sind folgende Auslassungen: „Dem Pferde des Açvamedha folgend, (das, nach Ausdrücken der Milch aus den Ohren, beim Opfer das Fleisch in Kampher verwandelt und aus seinem schmutzlosen Innern ein Licht erscheinen läßt) kommt Arjuna vom Lande der Amazonen zur Gegend, wo die Bäume Frauen und Männer statt Früchte tragen.“[2]) — „Der Hauptprozeß, den wir hier ins Auge fassen müssen, ist das berühmte Asvamedha, oder das große, dem Weltenschöpfer zu Ehren gefeierte Roßopfer. Die Idee, die diesem Opfer zu Grunde lag, war ohne Zweifel diese, daß in der Schöpfung der Körperwelt der schaffende Urgeist sich selbst für die Menschheit zum Opfer darbringe. Es hängt dies mit der Vorstellung zusammen, nach welcher die materielle Welt nur als eine vorübergehende Rettungsstätte für die abgefallenen Geister gefaßt wurde. Schöpfer dieser Welt aber war im Auftrage Brahma Iswaras, der jener Gefallenen sich erbarmte, Visnu, und die Schöpfung selbst war vorgestellt unter dem Bilde eines Pferdes. So war auch nach dieser Lehre Visnu Schöpfer des Pferdes, und dieses Schöpfungsbild war das erste, das aus dem Wasser emporstieg.“[3]) Schließlich aber erwähnen wir in wohlthuendem Gegensatz zu diesen Phantasmen die sehr wichtige Bemerkung eines Engländers,[4]) daß, wenn im modernen Indien ein Fluß über seine Ufer tritt, man ihm unter anderem auch Pferde opfert, indem man sie gesattelt in den Strom stößt. Man vergegenwärtige sich den indischen Glauben, daß Pferde den Strömen entsteigen.

3. Das Pferdeopfer der übrigen antiken Kulturen.

Mangelhaftigkeit der Quellen über das nichtindische Pferdeopfer.

Während die indische Litteratur von ältester bis zu jüngster Zeit einen vortrefflichen Einblick in die Religionsgeschichte dieses uns stammverwandten Volkes gewährt, indem teils profane Beschreibungen, teils geheiligte Ritualvorschriften das Werden und Wachsen religiöser Ideen und Gebräuche uns durch Jahrtausende beobachten lassen, sind wir bei den nun zu erwähnenden Völkern auf dürftige zeitgenössische Angaben angewiesen. Die Einzelheiten der Vollziehung des Roßopfers gehen deshalb unserer

---

1) Bastian, Z. f. Ethnol. 1869, 64, der Kitab-al-firist 987 p. d. citiert. Woher hat derselbe die ebenda gemachte Bemerkung: „Die beim großen Pferdeopfer des Acvamêda (um die Würde eines Chakrawarta oder raddrehenden Kaisers zu erwerben) freigelassenen Pferde (Acwamêdika oder Acwamêdija) wanderten frei umher?“

2) Laz. und Steinth., Z. f. Völkerpsychol. und Sprachw. 5, 299.

3) Furtwängler, Idee des Todes, S. 10.

4) Crooke[2] 1, 46.

Kenntnis völlig verloren; genug, daß wir von der nackten Thatsache seiner Darbringung erfahren.

Pferdeopfer der Iranier.

Daß bei den iranischen Stämmen das Pferd eine große Rolle spielte, lehrt die reiche Anzahl der Namen von Rittern und Königen, die nach ihren Pferden benannt sind. Wenn Ovid von den Persern berichtet, daß sie Pferde der Sonne zu weihen pflegten, um der schnellen Gottheit ein schnelles Tier zu geben[1]), so spricht er darin eine tiefsinnige religionsgeschichtliche Wahrheit aus. Daß Tiridates dem Euphrat Pferde opferte, erwähnten wir schon[2]). Er war ein Parther. Xerxes opferte, als er nach Hellas zog, dem Strymon weiße Pferde. Nach Xenophon brachten die Perser dem Zeus als Brandopfer Pferde dar[3]). Sie opferten dem Sonnengott auf der Höhe ihrer Berge[4]). Nach Strabo bedienten sich die Bewohner einer großen persischen Provinz, nämlich Carmaniens, zu Opferzwecken auch des Esels, welchen sie dem Mars darbrachten[5]). Der Esel ist ein offenbarer Ersatz für das Pferd. Die Nachricht ist deshalb besonders interessant, weil nach ihr das Roßopfer des als kriegerisch bezeichneten Stammes wieder unter den Schutz des kriegerischen Gottes gestellt erscheint. Der Satrap von Armenien schickte dem Perser jedes Jahr 20000 (?) junge Tiere zum Mitrafest[6]). Nach Agathangelos soll Chosrow sieben Schimmel nach einem Siege geopfert haben. Die Skythen brachten ihrem Kriegsgott Acinaces Pferde dar; sie opferten vorzugsweise Pferde[7]). Roßopfer sind auch bei den Massageten[8]) und Armeniern[9]), und zwar als Sonnenopfer bezeugt. Ganz vereinzelt

---

1) Ovid, Fast. 1, 385: placat equo Persis radiis Hyperiona cinctum, ne detur celeri victima tarda deo. Hehn[6] 36.

2) Zeitschr. f. Ethnol. 1, 367. Vgl. oben S. 113.

3) Herodot 7, 113; Jähns 1, 435; Xenophon Cyropaedie 8, 3, 24; Schlieben 207.

4) Pausanias 3, 20, 5.

5) Strabo, lib. XV, S. 1057; nach Michaelis, Geschichte der Kinder Israels 344

6) Strabo 11, 14, 9. Hehn[6] 33.

7) Jähns 1, 435; so nach Herod. 4, 61. Bei den Scythen waren die von Herodot erwähnten weißen Pferde (Herod. 4, 52; Philostrat. vit. Appollon. 1, 31) der magna mater geweihte, am heiligen See in Freiheit lebende Opfertiere: Ritter, Vorhalle europäischer Völkerschaften 185; dagegen J. Grimm, Gesch. d. deutschen Sprache 234; cf. Sueton J. Caes. 81.

8) Jähns 1, 435; Lassaulx Anm. 224; „weil man dem raschesten Gotte das rascheste Tier opfern müsse“: Herodot 1, 216; cf. Valerius Flaccus 1, 189; die Begründung also ganz wie bei Ovid. S. Anm. 2; vergl. auch Frey, Tod und Seelenglauben im alten Israel 162 Anm. 4 und 5 und ibid. 163 Anm. 1; nach Herod. a. a. O. verehren die Massageten ausschließlich den Helios und opfern ihm Pferde.

9) Schlieben, Pferde des Altertums 207, citiert: Justin. 1, 10, 5; Philostrat. vit. Apollon. 1, 31; Xenophon Anab. 4 p. 261.

steht die biblische Nachricht von den Rossen, die durch die Könige von Juda der Sonne geweiht waren. Josua machte diesem Religionsbrauche ein Ende[1]). Es handelt sich hier zweifellos um einen nicht-semitischen Kult, der zugleich mit den Pferden importiert war[2]).

Graeco orientalisches Pferdeopfer.

Von besonderem Interesse scheint uns die Angabe zu sein, daß heldenmütige Weiber, d. h. Amazonen, das Roßopfer dargebracht haben sollen.[3]) Denn unter den Amazonen haben wir wahrscheinlich orientalische Sagengestalten zu sehen. Wenn wir ferner hinzunehmen, wie wichtig der Einfluß ist, den das alte Griechenland gerade in kultischer Beziehung vom Morgenlande erfahren hat, und feststellen, daß in Griechenland wie in Persien dem Sonnengotte Pferde geopfert wurden; daß die Trojaner als recht eigentliche Mittler zwischen orientalischer und occidentalischer Kultur, nicht minder wie die Perser, Pferde in die Flüsse warfen; daß namentlich hier wie dort nur Schimmel geopfert wurden, so wird die Vermutung einer Entlehnung des griechischen Roßopfers vom orientalischen fast zur Gewißheit.[4]) Die Griechen haben niemals Pferde in die Flüsse gestürzt; der trojanische Brauch, sie lebendig in den Skamander zu werfen[5]), fällt Achill deshalb auf[6].) Wahrscheinlich stand der Skamander und sein Kult bei den Troern im höchsten Ansehen. Dafür spricht noch die Thatsache, daß Hektor seinem Sohn außer dem gewöhnlichen Namen Astyanax auch noch den Ehrennamen Skamandrios beilegte[7]), welcher ohne Zweifel auf den in Rede stehenden Flußgott zu beziehen ist. Dazu kommt noch das sehr

---

1) 2. Könige 23, 11. Smith, Religion der Semiten 222 f. macht darauf aufmerksam, daß das geflügelte Pferd bei den Karthagern ein heiliges Symbol war, und daß die auf Rhodos dargebrachten Pferdeopfer, wie der ganze dortige Kultus, semitischen Charakter tragen; ferner sagt er S. 226: „Man hat angenommen, daß der goldene Set, den die semitischen Hyksos im Delta verehrten, ein Sonnengott war. Wenn das der Fall war, so mögen die Pferde der Sonne an die Stelle der alten Heiligkeit des Esels getreten sein. Denn der Esel ist auf semitischem Gebiet weit älter als das Pferd.“ Derselbe verweist endlich auf Bancroft: III, 168; seine „Kinship and Marriage“ 208 f.; Frazer, Totemism 48; Hahn sagt S. 198: „Im Tempel von Jerusalem hatte man heilige Rosse der Sonne. Trotzdem oder gerade deshalb verbot das zweite Gesetz im Sinne der Priester das Pferd überhaupt, freilich ohne jede Spur von Erfolg: 5 Mosis 17, 16.“ Vergl. auch Hehn[6] 28.

2) Vergl. Encyclopaedia biblica unter „horse“.

3) So nach Aristophanes, Lys. 192. - Pseudokallisthenes III, 25 (Stengel, Sakralaltertümer 95 Anm 13) läßt die Amazonen dem Alexander antworten: wir aber bringen jährlich ein Pferdeopfer dar, bei dem wir dem Zeus, Poseidon, Hephäst und Ares 30 Tage lang opfern.

4) So auch Stengel, Philol. 39, 182 ff.

5) Il. 21, 132.

6) S. Stengel, Sakralaltertümer 94.

7) Il. 6, 402.

enge genealogische Verhältnis, in dem der Flußgott mit der trojanischen Königsfamilie stand[1]). Auch scheint mir dafür die Veneration des hölzernen Pferdes[2]) zu sprechen, das als leibliche Gottheit angesehen und zum Palladium der Stadt erhoben wurde. Daß die Griechen sich zum trojanischen Opferbrauche nicht entschlossen, ist merkwürdig, da sie den Strömen sehr häufig Menschenopfer darbrachten.[3]) Freilich existierte bei ihnen der abgeschwächte Brauch, das Blut von Opfertieren in Ströme rinnen zu lassen, bis in späte Zeit.

Pferdeopfer griechischer und römischer Stämme.

Griechische und römische Stämme haben nach alten Berichten nicht selten das Roßopfer vollzogen. Die Argiver warfen vor Alters in ein Gewässer, die Dine, dem Poseidon Pferde[4]). Die Lacedämonier opferten auf dem Taygetos den Winden ein Roß[5]), und in Cleonae schlachtete man auf ein Zeichen der Hagelwächter ein Lamm und ein Fohlen zur Beruhigung[6]). Dem Helios soll zu Rhodos alljährlich ein Viergespann in das Meer gestürzt sein.[7]) Auf der Insel Kalauria wurden Pferde dem Poseidon geopfert.[8]) Die Veneter am adriatischen Meere brachten Schimmel dar.[9]) Die Mysier und Dalmatier opferten Pferde vor der Schlacht[10]), desgleichen die Lusitanier.[11]) Angeblich wurden bei den Phöniciern und Karthagern dem Moloch Pferde geweiht[12]), wozu die bekannte Sage stimmen würde, daß Karthago an der Stelle gebaut worden sei, an der ein Pferdekopf gefunden war[13]), d. h. ein Pferdeopfer den Baugrund geweiht hatte, und das geflügelte Pferd den Karthagern ein heiliges Symbol war. Auch die Salentiner verbrannten

1) Buchholz, homerische Realien III, 1, 285.
2) Od. 11, 523 ff.
3) Stengel a. a. O. 89.
4) E. H. Meyer, indog. Myth. 2, 453; Pausanias VIII, 7, 2; Stengel, Philologus 39, 182 ff.; Schömann, griechische Altertümer[3] 2, 232; Stengel, Sakralaltertümer 94; auch Cassius Dion 48, 48 erwähnt, daß dem Meeresgott Poseidon Pferde in die Fluten versenkt werden.
5) Das einzige Beispiel eines den Winden geltenden Pferdeopfers! S. Festus, de verborum significatione 13, S. 178 ed. Müller; Jähns 1, 434. Die Opfernden flehen die Winde an, daß durch deren Hauch die Asche möglichst weit über das Land hin verstreut würde.
6) Senec. nat. Qu. 4, 6.
7) Festus, ibid. 13, S. 178 ed. Müller: „weil sie (die Sonne) in einem solchen Wagen die Welt umfahren soll."
8) Schömann, Griechische Altertümer[3] 2, 232; s. a. Jähns 1, 435.
9) Strabo 5, 1. S. 215 C.
10) Florus 4, 12;
11) Strabo 3, S. 155. Nach Jähns 1, 435 auch die Kelten. (? ?)
12) Münter, Religion der Karthager, 2. Ausg. S. 16 ff.
13) Lawrence, the Magic of the horse-shoe 69, cf. oben S. 5.

jährlich dem Jupiter zu Ehren ein Roß[1]); die Arkader opferten einen Schimmel.[2]) Von einzelnen Opfern sind zunächst die wenigen aus Griechenland bekannten Totenopfer zu erwähnen. Das größte und glänzendste brachte Achilleus seinem toten Freund Patroklos dar, indem er neben erbeuteten Jünglingen Pferde auf dessen Scheiterhaufen tötete und verbrannte. Sie wurden im Tode zu des Toten Eigentum gestempelt und sollten ihn als Grabmitgabe begleiten.[3]) Auch das Schwuropfer, das Tyndareos bringt, als er die Freier der Helena schwören läßt[4]) ist als Totenopfer zu fassen: der Schwörende verpfändet sich den Göttern der Unterwelt. Deshalb wird das für ihn substituierte Opferroß, wie stets beim Totenopfer, nicht gegessen, sondern das Fleisch wird zerstückelt und begraben. Das einzige historische Roßopfer, das einem Toten auf griechischem Boden galt, war importiert: die Athener sollen dem skythischen Heros Toxaris, der angeblich bei einer Pest als Arzt Dienste geleistet hat, ein weißes Roß an seinem Grabe als Totenopfer dargebracht haben.[5]) Der ganz abnorme Gebrauch eines weißen Tieres beim Totenopfer des skythischen Helden beweist hier zur Genüge das Ungriechische der ganzen Veranstaltung. Einzelne Roßopfer mögen als fremdes Gut im griechischen Kult Platz gefunden haben: Palamedes verlangte für den Helios ein weißes Füllen.[6]) Mithridates stürzte vor dem Beginn des Krieges gegen die Römer dem Poseidon ein Gespann weißer Rosse ins Meer.[7]) Auf römischem Boden ist vor allem des October equus zu gedenken, des Rosses; das die Römer jährlich auf dem Marsfelde zu Ehren des Kriegsgottes darbrachten.[8]) Sextus Pompejus ließ nicht nur Pferde, sondern auch Menschen ins Meer werfen, dem Neptun, seinem angeblichen Vater, zu Ehren.[9]) Bei dem Übergang über den Rubikon weihte Cäsar den Göttern eine ganze Herde von Pferden, indem er ihnen die Freiheit gab.[10]) Vitellius brachte dem Flußgott des Euphrat ein prächtig geschmücktes Streitroß dar.[11])

1) Dasselbe wurde zu Menzana lebendig in die Flammen geworfen: Festus a. a. O. 13, S. 178 ed. Müller

2) Tzetz. ad Lycophr. Vers 483 bei Stengel, Philol. 39, 184.

3) Rohde, Psyche[1] 14 ff.

4) Pausanias 3, 20, 9.

5) Stengel, Sakralaltertümer 103; ders. Jahrb. f. Philol. 1886, S. 324, Anm. 7; Luc. Scyth. 2.

6) Philostr. Her. XI, 1 p. 309.

7) Stengel, Sakralaltertümer 94. Hier sei auch der von Schwartz, Ursprung der Mythologie 166 f. beigebrachten Beispiele gedacht.

8) Festus a. a. O. 13, S. 178.

9) Plinius 9,16,55; Dion Cassius 48,48; Stengel, Sakralaltert. 94.

10) Suet. Caes. 81.

11) Tac. annal. 6, 37.

Ungarische Pferdeopfer.

Um alle mir bekannten Daten über das Roßopfer nichtgermanischer Völker zu erschöpfen, sei hier die Bemerkung angeschlossen, daß bei den alten Ungarn als Opfer sehr oft das weiße Roß erwähnt wird. Auf den Nachbildungen altungarischer Mythen, wie z. B. auf dem Rundgemälde A. Feszty's: „Die Landnahme", das kürzlich in Budapest ausgestellt war, opfert der Taltos einen Schimmel.[1] — Angeblich sollen kalmückische Völkerschaften noch jetzt Pferde opfern.[2])

Historische Verbreitung des Pferdeopfers.

Die gegebenen Thatsachen lehren, daß das altindische Roßopfer als älteste Quelle zur Erschließung des Verständnisses für den kultischen Gebrauch des Pferdeopfers überhaupt aufzufassen ist. Die mit Indien in mehr oder weniger engem Konnex stehenden Völkerschaften haben die gleiche Institution offenbar in gleichartiger Vollziehung gekannt. Wie die vedischen Arier, opferten sie vor oder nach ihren Kriegen, oder an den großen Festen der Sonnengottheit; wie jene, gleichzeitig zahlreiche Pferde, und zwar nur Schimmel. Dieser Brauch ist bei Persern, Armeniern und anderen Völkern des indogermanischen Asiens bezeugt. Zugleich mit dem Pferde selbst mag er in außerordentlich früher Zeit bei den kleinasiatischen Kulturen Eingang gefunden haben, die damals schon so mächtig von semitischem und ägyptischem Einfluß angegriffen waren. So eröffnete sich für den heiligen Brauch nicht nur die ganze Inselwelt des Ägäischen Meeres und das gegenüberliegende Griechenland, sondern auch die Küste von Nordafrika mit ihren semitischen Stämmen. Die alten griechischen Wohnsitze in Italien mögen, falls nicht kleinasiatische Einflüsse schon zuvor in gleicher Richtung gewirkt hatten, den kriegerischen Römern zugleich mit den griechischen Göttern auch den griechischen Kultus geschenkt haben, und Rom war es vielleicht, das seinen zahlreichen Provinzen das Pferdeopfer brachte. In Griechenland ist es so wenig wie bei den semitischen Stämmen jemals heimisch gewesen, noch ist sein Zweck dort recht verstanden worden. Fehlt doch jenen Völkern die kulturgeschichtliche Basis, auf der der Ritus erst erwachsen konnte. Daß endlich auch der Alexanderzug neben so vielen orientalischen Sitten und Eindrücken eine erneute Vorstellung von der Bedeutung dieses Opfers bringen konnte, lehrten uns die Worte, die ein später Schriftsteller einer Amazone, d. h. doch wohl einem

1) Kohlbach, Archiv für Religionswissenschaft 3, 350; Z. f. d. M. u. S. 2, 264 ff.

2) Woher hat Löffler, Geschichte des Pferdes 89 seine Bemerkungen entnommen: „In diesen unermeßlichen Steppen findet man noch jetzt heidnische Völkerschaften, welche, wie die alten Scythen, ihren Gottheiten ein Pferd opfern". (?)

dem fernen Centralasien entsprungenen mythischen Wesen, in den Mund legte.

Zusammenfassende Darstellung der Opferidee.

Zur Erkenntnis der natursymbolischen Bedeutung des Roßopfers brachte uns unsere Zusammenstellung wenig Neues. Die Identifikationen des Opferrosses mit der Sonne und dem Winde liegen auf der Hand. Als Weihgabe dem Meere oder den Strömen gegeben, spielte unser Opfer namentlich auf Inseln und am Gestade eine Rolle. Wenn uns berichtet wird, daß man zu Rhodos das Pferd samt einem Wagen dem Sonnengott zu Ehren ins Meer stürzte, so liegt entweder eine mißverständliche Begründung dieses Ritus durch den alten Berichterstatter, oder eine Kontamination zweier Opfer, des Wasser- und Sonnen-Opfers vor. Daß endlich eine unzweideutige Thatsache das griechische Totenopfer eines Schimmels als asiatischen Brauch, das heißt als spätes Prototyp eines dort so alten und so ungeheuer weit verbreiteten Ritus lehrt, dürfen wir für einen besonders glücklichen Zufall halten. Dem griechischen Helden gab man kein Pferd in das Grab mit; das Tier war nicht so sehr mit seines Helden Persönlichkeit verwachsen, daß es seine Grabesruhe hätte teilen müssen. Mag es zu seinem Besitz, seinem Hofstaat gehört haben: — zu seinem Selbst gehörte es nicht. Der Heros hielt nicht, auf seinem Roße sitzend, den ewigen Schlummer. Erst die slavischen Völker und die Armenier kannten diese Vorstellung als populär gewordenes Sagenmotiv. Der Brauch der rituellen Schlachtung eines Schimmels am Grabe des Verstorbenen beglaubigt die alte Idee für jene Nomadenvölker der asiatischen Steppe, und für eine Zeit, die derjenigen der jetzt gemachten Gräberfunde vielleicht um viele Jahrhunderte vorausgeht.

Das südgermanische Roßopfer:

Die vorausgegangene Untersuchung sollte die Folie bilden für eine Erörterung über das germanische Roßopfer, für dessen Vorhandensein wir das klassische Zeugnis des Tacitus besitzen;[1]) von dessen Vollziehung wir aber durch gleichaltrige Quellen völlig ununterrichtet sind. Der heutige Volksbrauch und nordische Kulthandlungen mögen uns hier zur Rekonstruktion des alten Bildes des germanischen Roßopfers behilflich sein.

— als Substitut für ein Menschenopfer, den Strömen dargebracht;

Offenbar diente das Roß namentlich da, wo es Strömen dargebracht wurde, bisweilen als Substitut für den Menschen. Freilich scheint dies Substitut sehr selten gewesen zu sein, da man an den alten Menschenopfern bis in späte Zeit festhielt.[2]) Immerhin versenkte man in den Pilatussee z. B. ein Roß, um

1) Auf dem Felde, auf dem Varus und seine Krieger umzingelt worden waren, wurden nach Tacitus, ann. 1, 61 die Glieder der Pferde auf dem Schlachtfelde neben denen der Menschen gefunden, die Köpfe an Baumstämme genagelt.

2) Grimm, Myth.[4] 1, 37.

den darin hausenden Geist des Unwetters zu begünstigen.[1]) Die direkte Kunde von einem Pferdeopfer, das einer Flußgottheit galt, haben wir dagegen in dem Märchen, nach dem die Wasserstraße zwischen Thiessow und Roeden einst so schmal war, daß ein Pferdeschädel genügte, um sie zu dämmen und trocken zu überschreiten. — Einen weiteren, sicheren Anhalt scheint uns ferner die Sitte zu bieten, Backwerk in Roßgestalt zu bereiten. Den häuslichen Kulten wurde durch stellvertretende Opferung von Backwerk die einfachste Form des Tieropfers einverleibt. Das Opfer trägt auch hier die Form des verehrten Gottes;[2]) in der Darbringung pferdegestaltiger Kuchen wird sich eine häusliche Form der Wodan-Verehrung vollzogen haben. Doch ist zu erwägen, daß die alte Sitte frühe mißverstanden wurde und in das kindliche Spiel überging.[3]) Alte Erinnerungen vermögen wir noch in folgendem zu erkennen: in Ostfriesland, Holstein, Dithmarschen und Mecklenburg giebt es ein großes, semmelartiges Backwerck von Weizenmehl, das Stute heißt. In Sprichwörtern und Rätseln wird die Gleichsetzung von „Stute" = „Brot" und „Stute" = „Pferd" benutzt.[4]) Es ist freilich auch hier hervorzuheben, daß von einer Identifikation dieser „Stute" mit irgend einem mythischen Wesen schon deshalb nicht die Rede

— symbolisch in Brotform dargebracht;

---

1) E. H. Meyer, indog. Myth. 2, 454; Laistner, Nebelsagen 180; 13.

2) Über die Verwendung von Backwerk als Opfer habe ich in der Z. f. Ethnol., Jahrg. 1902, S. 62, Anm. 6 gehandelt. Im vedischen Ritual wird ein Widderpaar aus Gerste hergestellt. Schon von Hardy wurde dieses Opfer für das Substitut eines Tier- resp. Menschenopfers gehalten: Archiv für Religionswissenschaft 3, 216. Im modernen Indien hält man es bisweilen für das einzige Mittel, um das Nachsterben eines Menschen zu verhüten, daß man als Opfertier ein lebendes Wesen wie z. B. einen Widder, oder einen Ziegenbock, oder ein Huhn, darbringt: Dubois 226. Indische Stämme formen menschliche Figuren aus Mehl, Teig oder Lehm und schneiden ihnen den Kopf ab, um ihre Götter zu ehren: ibid. 490. Das Speiseopfer galt überhaupt in gewissen Fällen als Ersatz für das Tieropfer. Smith, Religion der Semiten, Übers. 180 und in Rom vertraten Nachbildungen aus Wachs und Teig die Stelle der Tiere: ibid. 372. Das Darbringen von wollenen Puppen war im alten Italien beim Larenfest der Compitalia im Gebrauch: Samter, Familienfeste der Griechen und Römer 112 f. Im alten Griechenland wurde beim Opfer den Kuchen eine eigentümliche Form gegeben. Besonders häufig sind die Nachbildungen von Tieren: Stengel, Sakralaltertümer 69. Kuchen in Gestalt von Tieren figurieren unter den Opfergaben bei den Diasia am 23. des Monats Anthesterion, einem Sühnopfer, welches Thukydides 1, 126 zu den Lokalopfern rechnet: Hardy a. a. O. 3, 216; vergl. auch die Scholien zu Thyc. a. a. O. und Hesychius s. v. būs und hĕbdŏmŏs būs.

3) In Oberbayern sollen die Kinder am Allerseelentage ein Gebäck aus Weizenmehl bekommen; die Knaben einen Hirsch, die Mädchen einen Hahn: Z. f. Ethnol. 25, 279 f.

4) Jähns 1, 225.

sein kann, weil man von jeher nur Hengste opferte und sie natursymbolisch verwertete. Weit näher kommen wir einem alten Brauch vielleicht bei Erwähnung der alten Pfefferkuchenreiter,[1]) die man vielfach als direkte Nachbildungen des berittenen Wodan angesehen hat. Wenn man in Tirol Totenbrot in Form von Rossen bäckt,[2]) so mag vielleicht das alte Totenopfer des Rosses hier zu Grunde liegen. Die sich bietenden Analogieen sind zu häufig und zu vollständig, als daß wir den Schluß auf urgermanische Verhältnisse unterlassen könnten[3]). Doch hoffen wir einen weit sichereren Anhalt für das Vorhandensein altgermanischer Roßopfer aufweisen zu können.

— Stätte und Modus seiner Vollziehung;

Jacob Grimm findet in dem Genuß des Pferdefleisches, dem Trinken aus Pferdehufen, dem Aufrichten von Pferdeköpfen bei Hexenmahlen deutliche Spuren alter Pferdeopfer.[4]) Zu fröhlichem Tanze und Schmause kommen die Hexen an bestimmten Tagen im Jahre an bestimmten Orten zusammen, in der Regel auf Bergen, wo dann der aufgerichtete Pferdeschädel ihre Malstätte bezeichnet[5].) Die Berge waren altüberkommene Stätten des Kultus der Lichtgötter. Die Perser wählen sie zur Weihung ihrer weißen Rosse; die Inder werden auf ihnen geopfert haben, ehe sie in die Ebene des nördlichen Indiens hinabstiegen. Die Armenier heiligten sie durch ihre analogen Religionsgebräuche. Die Berghäupter vermittelten zwischen Himmel und Erde und dem beide verbindenden Blitze. Dort flammten an den großen Wendepunkten des Jahres die Feuer auf, deren Licht zu dem der Erde sich zu- oder abwendenden Sonnengott emporstrahlte. Kein Zufall ist es, daß die alten Priesterinnen, die in mitternächtiger Stunde mitsamt ihrem Opfertier schweigend die selten besuchten, waldigen Höhen erstiegen, auf des Berges Krone den Opferstein fanden, von dessen Höhlung das Blut des jungen Tieres zum gemeinschaftlichen Mahle für Götter und Menschen empordampfen mußte. Sicherlich kamen bei der Wahl des Opferplatzes auch einfache, praktische Überlegungen zur Geltung. Der Schauplatz so wilder Lustbarkeiten mußte auf freiem Gelände liegen und weithin sichtbar sein, denn er war der gemeinschaftliche Sammelplatz eines ganzen Stammes. In den Schwarmnächten entfesselten sich dort die Mysterien

1) ibid. 195.

2) Rochholz, Glaube und Brauch 330.

3) Die Inder bilden angeblich heilige Katzen in Kuchenteig nach: Z. f. Ethnol. 1, 51. In Griechenland konnte der Arme, wenn er kein Tier besaß, an dem Sühnefest der Diasien dem Backwerk, das er in die Flammen warf, die Gestalt von Tieren geben: Stengel, Sakralaltertümer 93.

4) Grimm, Myth.[4] 2, 1002.

5) Grundriß der germanischen Philologie[2] 3, 277.

einer „geheimnisvoll-offenbaren" Natur und eines Menschenschlages, der in lasziver Wildheit alles zu vergessen schien, was uraltes Herkommen ihn gelehrt. Auch in Deutschland wird das Roßopfer im Frühjahr und vor dem Aufblitzen des ersten Sonnenstrahls begonnen haben; auch hier fanden Volkslustbarkeiten statt, wie sie Goethe in seiner unvergleichlich grandiosen Walpurgisnachtscene zu schildern verstanden hat. Die über einen Pferdeschädel gespannten Saiten ließen Musik ertönen; lasziye Tänze begleiteten den eintönigen Klang der Instrumente; Wettläufe fanden statt[1]), und Rätsel wurden aufgegeben und gelöst[2]). Die wilde Geschlechtsbegier des jungen Tieres mag dem feurigen Hengste in den Augen des ihn umdrängenden Weibervolkes einen besonderen Reiz verschafft haben, und jene schauerliche Orgie, in der die mit dem toten Hengste unter einer Wolldecke den fingierten Beischlaf vollziehende Großkönigin im indischen Açvamedha[3]) mit einem Priester rohe Scherzworte wechselte, mag im altgermanischen Roßopfer ihre Analogie finden. Denn die Grundidee dieser Ceremonie, der Gedanke der Übertragung der Zeu-

1) Vergl. den symbolischen Zug des Königs zum Wasser im indischen Pferdeopfer.

2) S. die interessanten alten Rätselfragen, die das Ritual des altindischen Pferdeopfers kennt. Benachbart sind deutsche Rätsel (Litteratur bei R. Wossidlo, Mecklenb. Volksüberlieferungen I. Wismar 1897.) Ein einzelner Zug scheint mir besonders interessant zu sein: das häufig wiederkehrende Motiv des Verwettens des Kopfes. Derartiges kann in einer Zeit, die so oft Eigentum und Leben auf das Spiel setzte, nun thatsächlich nicht ungewöhnlich gewesen sein. Die indische Tradition spricht häufig von dem mit geistigen Waffen geführten Kampfe zwischen zwei Brahmanenschulen, und von Disputationen, die sich daran knüpften. In einer derselben zerspringt nun plötzlich dem einen der streitenden Gelehrten das Haupt auf den Schultern. Die Sphinxidee schließt sich hieran unmittelbar an. Ganz Ähnliches findet sich anderswo, z. B. selbst bei den Buräten: Seidel, Asiatische Volkslitteratur 214. Man vergleiche auch die Rätselweisheit der Edda. Vielfach werden bei feierlichen Gelegenheiten Rätsel aufgegeben: so bei der altarabischen Hochzeit; s. G. Jacob, Beduinenleben 57 f. Als Beispiel für indische volkstümliche Rätselpoesie erwähnen wir Taittirîyasamhitâ 7, 4, 18, 2 und den angedeuteten Dialog zwischen dem Hotar- und Brahmanpriester beim Pferdeopfer oder die identische Ceremonie beim Daçarâtra (Hillebrandt, Rituallitteratur 156). Vergl. auch das Schachspiel des Königs mit Rainold in den „Haimonskindern".

3) Auch Oldenberg, Religion des Veda, sagt 475: „Es ist klar, daß es sich hier um einen Zauber handelt, welcher Fruchtbarkeit der Fortpflanzung erwecken und dieselbe mit dem vom Roßopfer ausgehenden Segen durchtränken sollte." Charakteristisch ist eine vedische Bestimmung, daß auf dem Opferplatz der Opferherr und seine Frau Keuschheit bewahren sollen, für unsern Brauch insofern, als sie die Unmöglichkeit einer Geschlechtsverbindung innerhalb des Opferplatzes nach Maßgabe des brahmanischen Gesetzes, und damit das ungeheure Alter oder die Fremdartigkeit des Konkubinats der Großkönigin mit dem Pferde beweist. Sogar die geschlechtliche Erregung des jungen Hengstes durch die Stuten soll außerhalb der Vedi (des Platzes, auf dem die Feuerherde stehen) erfolgen: Âpastambaçr. S. 20, 13, 6.

gungskraft von Pferden auf Menschen, war auch dem frühen Germanentum bekannt, und dementsprechende Gebräuche waren ihm geläufig[1]). — Als Sammelplatz dieser Lustbarkeiten galt neben den Bergspitzen sicherlich auch eine freie Ebene, deren Graswert kein hoher war; namentlich wenn ein einzelner auf ihr emporragender Baum durch sein erstes Grün den Anfangspunkt des Opfers bezeichnete.[2]) Doch weisen Indizien darauf hin, daß man selbst geringe Höhen dem Flachlande vorzog.[3])

— Termin seiner Vollziehung:

Der Beginn des Opfers fiel ursprünglich wohl meist auf die Frühlingszeit; das große Opfer, von dem Dietmar von Merseburg berichtet, fand allerdings in der Zeit der Zwölften statt. Sicherlich wurden die heiligen Handlungen an den für den Sonnenkult bedeutungsvollsten Tagen, nämlich zu Neujahr, zur Sommersonnenwende und zur Herbstnachtgleiche vorgenommen.[4]) In Indien wurde der Açvamedha am achten oder neunten Tage der lichten Hälfte von Phâlguna, im Frühling, oder nach Einigen im Sommer vollzogen.[5]) Jene große, gottesdienstliche Handlung, die in erster Linie dazu berufen war, den mit der Gottheit in Gemeinschaft tretenden Stamm zu einen, konnte zu keiner gelegeneren Zeit vollzogen werden, als in jenen Tagen, an denen das erste saftige Grün der Wiesen zum Austrieb der Herden und zu den Kämpfen mahnte, die der Besitznahme eines neuen Weideplatzes vorangingen. Die Reste der überwinterten Nahrung wurden dann verzehrt, und die Hoffnung künftiger Fülle forderte zu ausgelassener Freude und zum Wohlleben auf. Das rauhe Fell der abgemagerten Tiere beginnt sich im Frühling zu glätten und zu spannen, das Fleisch des Füllens wird zarter und saftiger. Wie sollten die beginnenden Kämpfe, wie der erhoffte kriegerische Erfolg, vereint mit dem Kraftgefühl, das die sich verjüngende Natur allen Lebewesen mitteilt, nicht dazu angetrieben haben, dem munter herumspringenden jungen Tiere die Axt ins Genick zu schleudern, und unter Schonung des lebentragenden Teiles, des Hauptes, das köstliche Fleisch zu verzehren? Die germanischen Kulturzustände des Altertums werden denen der Lappen nicht unähnlich gewesen sein. Hier haben wir zwischen den Bewohnern der inneren Berge und den am Seestrand Ansässigen zu scheiden. Während nämlich die Ersteren

---

1) S. Globus, Jahrg. 1901, B. 80, S. 202, Spalte 1.

2) Im Frühling begannen die durch das kriegerische Opfer eingeleiteten Feldzüge zur Erkämpfung der neuen Weidetriften.

3) So z. B. in Braunschweig, weshalb dort die Berge Namen haben, die mit dem Worte für Pferd zusammengesetzt sind: Z. d. V. f. V. Jahrg. 1902, S. 25.

4) Jähns 1, 436.

5) Hillebrandt, Ritualliteratur § 76.

weder für den Sommer-, noch auch für den Winteraufenthalt feststehende Wohnplätze kannten, hatten sich die gegen die See zu Wohnenden schon gewöhnt, den Sommer über das Zelt zwar auch noch bald da, bald da aufzuschlagen, aber gegen den Winter wenigstens immer zu derselben Hütte zurückzukehren.[1]) — Im Spiele der Völker — ihre Feste, ihre sakralen Veranstaltungen sind Spiele — wiederholen sich ihre Lebensgewohnheiten. So können wir in der alten Sitte der Frühlingsumzüge mit ziemlicher Sicherheit die Spuren des sich vollziehenden Übergangs von dem Nomadenleben zur Ansässigkeit wiederfinden. Die altdeutschen Mairitte tragen noch einen völlig kriegerischen Charakter; sie sind mehr als ein bloßer Zeitvertreib für Naturschwärmer gewesen. Das: „den Mai ins Haus bringen“ gestaltete sich im Mittelalter mehrfach zu einem berittenen Umzug.[2]) Beim Danziger Mairitt im Jahre 1564 befanden sich im Zuge: ein Bürgermeister, vier Ratmannen und ungefähr 200 Mann im Harnisch und zu Pferde;[3]) und auch bei den Pfingstritten befanden sich bisweilen in der Umgebung des Königs Reisige und wehrhafte Leute. Ja, im 16. Jahrhundert wurde der Ausritt der vornehmsten Bürger in Harnisch und blanker Wehr als gute Gelegenheit benutzt, eine Musterung über den Zustand der Waffen der nach Befehl des Rates dem Zuge sich anschließenden Bürgerschaft anzustellen.[4]) Als nahe verwandt erwähne ich eine französische Sitte, nach der am ersten Mai 1414 der Bastard von Bourbon mit 2000 Rittern und einem stattlichen Gefolge von Fußvolk nach vorheriger Ansage den Bürgern von Compiegne den Mai brachte; in festlichen Harnischen zogen sie vor das Thor der Stadt, indem sie einen großen, grünen Zweig mit sich führten.[5]) — Unterstützt wird die Hypothese, nach der das grünende oder fallende Laub als bündiger Termin auch in sozialem Sinne galt, durch die Thatsache, daß selbst Mythus und Sage die gleiche Erscheinung zeigen. In einer Erzählung wird dem bösen Feinde Rückzahlung des vorgestreckten Geldes dann versprochen, wenn das Laub abfalle. Auch der große Weltkrieg soll dann ausbrechen, wenn bestimmte Bäume zum zweiten oder dritten Male ausschlagen.[7]) — Endlich sprechen manche Gebräuche, die wir als Rudimente des deutschen Roßopfers auffassen, ganz direkt für unsere Auffassung. So unter-

1) Lippert, Christentum 582.
2) Mannhardt, Baumkult I, 162 Anm. 3.
3) ibid. I, 373.
4) ibid. I, 366.
5) ibid. 381; vergl. auch 387.
6) ibid. 368.
7) Grimm, Myth.[4] 2, 799 ff.

nehmen z. B. nach einem im Kalbeschen Werder geübten Brauche die Knaben am Charfreitag oder ersten Ostertag einen Wettlauf nach einer Tanne, die auf einem Hügel in der Nähe der Pfingstweide aufgepflanzt und mit Knochen, namentlich mit einem Pferdeschädel, versehen ist.[1]) Auf den alten Religionsgebrauch führen mit Sicherheit die in die Flammen des Oster-, Johannis-, Not- oder Weihnachtsfeuers geworfenen Pferdeschädel hin.[2]) Ferner wird nach deutschem Ostergebrauch auf einem Hügel eine Tanne gepflanzt, und an die Spitze des Baumes ein Pferdeschädel gesteckt.[3]) Häufig findet man die märkische Einrichtung der Knochengalgen erwähnt. Dieselben sind Tannen, welche im Frühling, gewöhnlich zur Osterzeit, auf einem Hügel aufgestellt und mit gesammelten Knochen geschmückt werden. Die Spitze wird mit einem Pferdekopf versehen. Hierauf beginnen die versammelten Pferdejungen den Königslauf.[4]) An vielen Orten Süddeutschlands werden dem einziehenden Maikönig, der hier gewöhnlich Pfingstbutz heißt, Gaben entgegengebracht, Schmalz, Eier und dergl., aber auch ein Pferdekopf, also eine deutliche Erinnerung an alte Wodansopfer.[5]) Zu den Pfingsttagen wird in manchen Gegenden ein Lied gesungen, das von einem auf einer Stange befindlichen Pferdekopf spricht.[6]) Am Stephanustage wurde früher den Pferden zur Ader gelassen, und Roßhufe wurden an die Stallthür genagelt zur Abwehr von Zauberei.[7]) Das Aderlassen ist hier ein Substitut des Vollopfers. Endlich scheint ein Sprichwort, das man am Martinstage braucht, auf das Pferdeopfer bezug zu nehmen. Es lautet: „O heiliger St. Martin! Sie opfern dir einen Pfennig und stehlen dir ein Pferd."[8]) Das Opferroß ist in der letzten Zeit der germanischen Götterverehrung durch Darbringung eines Pfennigs vom Tode losgekauft worden. — Die Notstange, die man in den Zeiten der Gefahr zum Schutz gegen Gottverhängte Übel, namentlich Epidemien, aufrichtete, bestand schon nach der Epilsage aus einem hohen Haselstock, auf den man einen Pferdeschädel steckte.[9]) — In den Rheinlanden existiert

1) Mannhardt, Baumkult I, 382 f.

2) Simrock, Mythologie[6] 557. Pferdehäupter in das Johannisfeuer geworfen: Grimm, Mythologie[4] 2, 877; s. Jähns 1, 308.

3) Lippert, Christentum 6?8 sieht darin richtig ein deutliches Mahl mit den Exuvien der Mahlzeittiere.

4) Kuhn, märkische Sagen 323 f.; erwähnt z. B. auch von Perger, deutsche Pflanzensagen 343.

5) Jähns 1, 308.

6) Lippert, Christentum 633.

7) Freitag 61; Montanus, die deutschen Volksfeste, S. 16.

8) S. Kuhn, Martinslieder, Vorrede S. XIV; Text S. 52 f.

9) Perger, Pflanzensagen 242. cf. Globus, Jahrg. 1900, B. 80 S. 202.

eine Sitte des Kirmesausgrabens, bei welcher eine Stange, mit Blumen und Bändern geschmückt und mit einem Pferdekopf verziert, durch das Dorf getragen wird. In dem „Hochhalten" des Schädels des Opfertieres spiegelt sich der Stolz über dessen glücklich erfolgte Darbringung und über die Erlangung der durch diese vermeintlich erworbenen Glücksgüter ab. Die Verwendung des Pferdekopfes ist in ihrer Mannigfaltigkeit und kolossalen Häufigkeit der beste — ich könnte fast sagen: einzige — Beweis für die hohe kultur- und religionsgeschichtliche Bedeutung des germanischen Roßopfers.

— prähistorische Funde als Beweis für seine Existenz:

Die prähistorischen Funde liefern nicht immer einwandfreie Resultate. Wenn man z. B. bei Kreinitz a. d. Elbe die Begräbnisstätte eines verbrannten Pferdes mit Steinen, Thonscherben und einigen bronzenen Beigaben entdeckte, so sehen wir darin nicht die Überbleibsel eines ehemaligen Pferdeopfers der alten Germanen,[1]) sondern eines von den bisweilen vorkommenden Pferdegräbern. Dagegen scheinen in dem Kreise Lübben sich Beispiele für alte, zur Festigung der Grundmauern eines Gebäudes dargebrachte Pferdeopfer zu bieten. Dort fand sich eine mehr als einen Meter hohe kugelförmige Mauerung, oben offen, mit weißem Sande gefüllt; darin ein Krug voll Sand, oben auf der Mauerung ein Pferdegerippe; alles einige Fuß tief unter der Erdoberfläche des Gartens.[2]) Ferner bietet das Fundament von Zeust ein offenkundiges Beispiel eines interessanten Opferbrauches dar, der das Pferdeopfer in seiner Wichtigkeit für den heidnischen Ritus bei Grundsteinlegungen darstellt. Die betreffende Sitte greift in das frühe Mittelalter zurück. Es handelt, sich um zwei Hohlräume: in jedem, zwischen Pferdeknochen, fand sich ein auf einer Schicht Asche aufgestellter Topf, gefüllt mit Grus, in welchen das Eisengerät hineingesteckt war. Diese ganze — wenn man so sagen darf — Herdstätte u. s. w. war mit einer Steinpflasterung bedeckt, resp. geschützt.[3]) Nicht klarer als hier kann sich das Bild eines Opferherdes mit seinem zur Weihung einer Stadtmauer dargebrachten Rosse zeigen. Bei Städtegründungen müssen Rosse geopfert, und ihre Köpfe auf Stangen gesteckt worden sein. Daher kommen Namen wie Roshaupte, Tierhaupten, Berhaupten.[4]) Kulturgeschichtlich noch unvergleichlich wichtiger sind aber die den einzelnen Gebäuden durch Tötung von Rossen dargebrachten Bauopfer. Hier zeigen sie sich klarer als irgendwo als Substitute für Menschenopfer. Die ungeheure Verbreitung und Häufigkeit dieser letzteren auch nur

— bei Neubauten vollzogen:

1) Irrig ist die Z. f. Ethnol. 30, 549 vorgetragene Fassung.
2) Z. f. Ethnol. 17, 110; s. auch die dort citierten Stellen.
3) ibid. 110.
4) Grimm, Mythol.[4] 2, 550, Anm. 2.

anzudeuten, würde die uns gesteckten Grenzen weit überschreiten.[1]) Die Sitte der Anbringung geschnitzter Pferdeköpfe auf deutschen Bauernhäusern führt unmittelbar auf den Brauch des Roßopfers zurück. Wir besitzen über sie u. a. eine Monographie.[2]) Die zahlreichen von diesem Usus ausstrahlenden Ideen — die Hoffnung, das Gebäude durch den Blitz zu schützen, es vor Zauberschäden, Ungeziefer und Krankheiten zu bewahren — sind unmittelbare Folgen der Heiligung des durch das Opfer geweihten Bodens und Gebäudes.[3]) Unmöglich kann ich glauben, daß hier, oder sonst irgendwo, das Roßopfer die spezifische Form der Verehrung eines der nach dem landläufigen Schema rubrizierten germanischen Gottheiten gewesen sei. Nicht Gottheiten, sondern Naturgewalten verehrte man nach alten, unwandelbar gebliebenen Kultusvorschriften. Die Frage, welchem heidnischen Gotte unser Opfer galt, scheint mir recht klein gegenüber der, was es wollte und bedeutete. Über diesen letzteren Punkt geben nun gerade die Pferdeköpfe auf den Giebeln von Wohngebäuden und Stallungen den gewünschten Aufschluß. Denn bis zur neuesten Zeit — nicht mehr bis heute — blieb die Hoffnung ihres Gründers, den Pferde-gestaltigen Blitz dadurch fern zu halten, lebendig. Die Sitte ist bezeugt aus Deutschland — aus seinen germanischen,[4]) litauischen[5]) und lettischen[6]) Gegenden — aus Schweden und Rußland,[7]) und bereits mehrfach als auf das Roßopfer zurückgehend richtig erkannt worden.[8]) Die Pferdeschädel stehen in völliger Analogie zu den in Gebäuden eingemauerten oder an

1) Hier erwähne ich nur die Ausführungen von Krauß, Bauopfer. — Zahllos sind die Substitutionsopfer. Immer gehen sie auf den Glauben zurück, daß das erste der in das neue Gebäude eintretenden Wesen der Teufel hole, also auf die Notwendigkeit des Erstlingsopfers. In Ostpreußen soll man in das unbetretene Haus zuerst eine Katze laufen lassen. Dieser Brauch ist weit verbreitet: Grimm, Deutsche Sagen 1, 263, Nro. 182. Lippert, Christentum 283. Der letzte verklingende Brauch unserer Heimat besagt, daß man bei gleicher Gelegenheit eine dampfende Schüssel durch alle Zimmer tragen soll.

2) Petersen, die Pferdeköpfe auf deutschen Bauernhäusern, Kiel 1870.

3) S. Globus Jahrg. 1901, B. 80, S. 202. Bemerkenswert ist es, daß man in Brandenburg als Schutzmittel gegen den Blitz neben einem aus Holz geschnitzten Pferdekopf die Hörner eines Ziegenbocks anwendet: Z. d. V. f. V. 1, 190. Handelt es sich hier um ein unverständlich gewähltes Attribut oder um die Darstellung des Blitzes als Ziegenbockes?

4) S. Anm. 2.

5) Z. f. Ethnol. B. 23, S. 798; 28, S. 480 und vielfach.

6) S. bei Bezzenberger, kurische Nehrung, und vielfach; auch Z. f. Ethnol. B. 23, S. 790 f.

7) Z. f. Ethnol. 21, 113. Siehe im übrigen noch Liebrecht, Philol. 23, 679; Grimm, Myth.[4] 2,550 und in den Nachträgen; Andree, Ethnographische Parallelen S. 128; L. Freitag 62.

8) Z. B. bei Andree, Braunschweiger Volkskunde 128 f.; Montanus, deutsche Volksfeste 16.

ihren Wänden prangenden Menschenköpfen[1]); sie müssen dem Altertum und frühen Mittelalter ein eigentümliches Milieu gegeben haben.[2]) Auch ihre Verwendung als Bauopfer unter der Dreschdiele ist bezeugt.[3]) Ganz eigentümlich ist es, daß man sie zur Verspottung von Mädchen benutzte: der falschen Geliebten wurde in der Côte d'or und in Nivernais ein Pferdeschädel über der Thür aufgehängt.[4]) Dieser höchst bösartige Scherz sollte die Falsche wohl als Hexe kennzeichnen und konnte sie in der Zeit der Hexenprozesse vielleicht dem Feuertode überantworten. Überhaupt haben diese Weiber als alte Priesterinnen oder reitende Gottheiten (Walküren) eine sehr enge Beziehung zum Pferde, in das sie sich ja auch häufig verwandeln. Ihr Zauber richtet sich aber — das liegt ja im Grundwesen aller Zauberei — auch häufig gegen sie selbst. Deshalb kann sogar ein Pferdeschädel ihnen gefährlich werden. Wenn einem eine Hexe die Pferde tötet, so vergräbt man den Kopf eines der toten Tiere im Pferdestall, in dreier Teufel Namen, und wenn dann die Hexe in den Stall kommt, so wird sie taub und blind.[5]) — Wer in ein böses Auge blickt, kann darin einen Roßkopf bis auf das Haar gezeichnet verborgen finden[6]): — die Weiber mit dem bösen Blick sind Hexen. Nach dem Glauben der siebenbürgischen Sachsen findet man in Pferdeschädeln häufig Kohlen oder Kröten, die sich in der Nacht in Gold verwandeln[7]): — das alte Motiv von der Verwandlung einzelner Teile der wilden Jagd in Gold ist hier nur eigenartig variiert. Häufig wiederholt sich ferner das Motiv von dem Zaum, an den das ihn tragende Roß mystisch gebannt erscheint. Die Hexe behält zugleich mit diesem das Tier selbst in der Hand.[8]) Wir erinnern an die Sitte, nach der ein Pferd dadurch fromm gemacht wird, daß man einen Zaum an die Stallthür nagelt.[9]) Eine eigenartige Modifikation der alten Sagen von Hexenversammlungen, bei denen man Pferdefleisch genossen hat, bietet eine

—Einzelheiten

1) Das Rathaus der Altstadt Königsberg schmückte bis vor einigen Jahrzehnten ein Menschenkopf, der zu Zeiten die Zunge hervorstreckte, genannt: „Der altstädtische Japper." Ursprünglich war es ein Höhnzeichen. (Ein solcher Kopf befindet sich z. B. auch in der ma.lichen Sammlung zu Basel.)

2) Scheffel, Ekkehard 118 heißt es: „drei weißgebleichte Pferdeschädel grinsten gespenstig von den Pfeilern der Wand herab."

3) „Am Urquell", Jahrg. 1891 Heft 5.

4) Mannhardt, Baumkult I, 165 Anm. 1.

5) Bartsch² 6; L. Freitag 76.

6) Leoprechting, aus dem Lechrain, 1855, S. 18.

7) v. Wlislocki, Volksglaube der siebenbürgischen Sachsen S. 171. Hier sei auch der kulturgeschichtlich bemerkenswerten, ganz eigenartigen Verwendung des Opferschädels als Schlittens gedacht: Z. f. Ethnol. 16, 291.

8) S. Grimm, Mythologie⁴ 2, 907.

9) Oder an den Eßtisch befestigt. Mündlich aus Ostpr., vgl. Wuttke 63.

mecklenburgische Sage: ein Weber schläft auf einem Bett, das ihm in der Hexenversammlung wie ein schönes Himmelbett vorkommt, das aber thatsächlich nichts als ein Pferdegerippe ist[1]; d. h.: er übernachtete auf der Opferstätte, deren ganze Grauenhaftigkeit ihm erst nach dem Verrauschen der Orgien zum Bewußtsein kommt.

— Rudimente im heutigen Volksbrauch.

Nur durch wenige Andeutungen bezeugen unsere Quellen das Vorkommen des germanischen Roßopfers in seiner eigentlichen Form. Erst hier sei einer Sitte gedacht, die uns unmittelbar zu dem Ritus selbst führen wird. In Dublin und Umgebung holten die jungen Leute in der Mainacht einen vier bis fünf Fuß hohen Busch (may-bush), einen Weißdorn, aus dem Walde, pflanzten ihn auf dem Marktplatz auf, besteckten die Zweige mit Kerzen und häuften einen Scheiterhaufen ringsum, worauf sie im Orte Haus bei Haus Geld einsammelten. Auf den Scheiterhaufen gehörte auch noch ein Pferdeschädel und verschiedene andere Knochen.[2] Deutlicher als sonst irgendwo zeigt sich hier ein mit allen charakteristischen Merkmalen — dem gemeinschaftlichen Herbeibringen des Opfermaterials und der Opfergaben (Brennholz, Geld als Stellvertreter von Eiern, Butter und Speck),[3] der Beleuchtung des Baumes (vielleicht in Stellvertretung seines Verbrennens), dem Scheiterhaufen und Pferdeschädel — dargebrachtes Roßopfer. Von besonderem Interesse aber ist für uns die Verwendung des Weißdorns zum Zwecke jenes Opfers. Denn unser Wort für diesen Strauch lautet in der gotischen Übersetzung der Bibel aihva-tundi, wohl mit „Pferdezahn" zu übersetzen[4]; und von gleicher Art muß das Material gewesen sein, das man in Schweden bei einem Opfer brauchte, und zwar nach einem dortigen Märchen zu schließen, ein volles Jahr hindurch zu dem Scheiterhaufen zusammenschichtete.[5]

1) Bartsch, Mecklenburgische Sagen 1, 123.

2) Mannhardt, Baumkult I, 178.

3) So nach Ostpreußischer Sitte. S. auch unten im Reg. unter „Schimmelreiter."

4) Got. aihva-tundi stf. Dornstrauch. dat. aihva-tundjai: Marcus 12, 26; Lukas 6, 44; 20, 37. J. Grimm, Gramm. I[3] (Göttingen 1840) S. 50: „aihvatundi rubus. Das gothische Wort bezeichnet einen bestimmten Strauch, vielleicht equisetum oder ἵππουρις". — Dr. C. C. Uhlenbeck, Kurzgefaßtes, etymologisches Wörterbuch der gothischen Sprache, Amsterdam 1896, p. 5: zu germ. *echwa-Pferd (vgl. ahd. ëhuscalc, Pferdeknecht.) — tundi, wohl zu tunþus stm. Zahn. Diese Deutung ist inzwischen acceptiert von W. Streitberg, got. Elementarbuch, Heidelberg 1897, §§ 38. 91. 133 „Pferdezahn. vergl. sanscrit açvadanstra tribulus lanuginosus, falls dieses nicht in çvadanstra zu ändern ist." — J. Grimm, Gramm. II (1826), 344: „tundi mit tunþus (dens) oder tûn (septum) zusammenhängend? Keine dieser Erklärungen reicht aus." Ders. ibid. 412: „ob aihva tundi ein Derivativum sei [oder ein Compositum], bleibt unsicher." (cf. aihvat-undi ? 344)

5) Grimm, Verbrennen der Leichen 56.

Geschichte und Vollziehung nordgermanischer Roßopfer.

Das germanische Pferdeopfer war, gleich dem indischen, unter allen Tieropfern das vornehmste und feierlichste,[1]) zugleich aber auch das häufigste, denn in der ältesten Zeit scheinen vornehmlich Pferde geopfert worden zu sein.[2]) Das gleiche gilt von Island[3]) und wohl von dem ganzen germanischen Norden. Spuren germanischer Pferdeopfer tauchen deshalb zugleich mit der deutschen Geschichte auf. Wenn Caecina, als er sich dem Schauplatz der varischen Niederlage nahte, auf den Baumstämmen Pferdehäupter befestigt erblickte, so waren dies sicherlich keine anderen als die römischen Pferde, welche die Deutschen in der Schlacht erbeutet und ihren Göttern dargebracht hatten.[4]) Von der Darbringung eines altisländischen Pferdeopfers können wir uns ein ziemlich genaues Bild machen[5]). Die Opferpferde wurden in dem Tempel zu den Füßen der Götterbilder geschlachtet. Mit dem entströmten Blute, diesem Quell alles Lebens, sorgsam aufgefangen in einem Opferkessel, besprengte der Priester, auf Island also der godi, das weltliche und geistliche Haupt der hérad, den heiligen Eidring am Arme, mittelst des Sprengquastes, vor allem das Bild des Gottes, dem zu Ehren dieses Opfer geschah. Durch solche Besprengung glaubte man das Herabkommen des himmlischen Geistes in das tote Bild zu bewirken. Dann wurden mit dem Blute auch die Säulen des Tempels und die Opfergemeinde besprengt Die edlen Teile des geschlachteten Pferdes, wie Leber, Herz, Zunge gehörten dem Gotte; Kopf und Fell wurden in der Nähe des Tempels als Weihegeschenk aufgehängt. Das Fleisch, das Fett und die Brühe wurden unter das opfernde Volk verteilt. An das Mahl schloß sich der Trunk an. Der erste Becher gehörte der Minne des Gottes, dem man in diesem Opfer nahte. Dann folgten andere, feierliche Trinksprüche, vom Leiter des Opfers, von seinem Hochsitze herab, ausgebracht. Endlich geht die religiöse Handlung in ein heiteres Gelage über. Häufig kommt es auch vor, daß bei solch feierlichen Opferfesten von Leuten, die sich hervorthun wollen, förmliche Gelübde abgelegt wurden, welche auf die Vollbringung irgend eines großen Unternehmens abzielten.

Moderne Ausgrabungen[6]) und die mündliche Tradition

---

1) Grimm, Mythologie[4] 240; Jähns 1, 434.

2) Grimm, ibid. 38; von Quellen nenne ich u. a.: U. Jahn, die deutschen Opfergebräuche 24. 103. 137. 139. 231. 238. 267; A. Kuhn, norddeutsche Sagen 227. 379. Simrock, deutsche Mythologie[4] 356; Schwartz, poetische Naturanschauungen I, 134 f. Nork in Scheible's Kloster 9, 98 ff. Jahn spricht speziell von der Sitte des Abschneidens von Roßhäuptern als deutschem Opferbrauch.

3) Schönfeld, a. a. O. 57.

4) Grimm, Myth.[4] 2, 38.

5) Die folgende Schilderung ist entnommen aus Schönfeld a. a. O. 68.

6) Ders. S. 66.

dieser Insel weisen noch mit Deutlichkeit auf den verschollenen Religionsbrauch. Die alten Thingstätten waren der Schauplatz von Pferdeopfern gewesen[1]) — auch hier zeigt sich dasselbe wieder als Gesamtopfer —, und vor nicht sehr vielen Jahren soll noch ein alter Opferstein auf einer Thingstätte des nordöstlichen Islands zu sehen gewesen sein. Im Throndheimischen gab es eine Amphiktyonie von Gauen, die dem Freyr heilige Rosse hielt.[2]) Man brachte dort dem Thor im Herbste Hornvieh und Rosse dar, und besprengte mit ihrem Blute die Säulen seines Tempels.[3]) Bei schwedischen Königswahlen schlachtete und verzehrte man ein Roß und bestrich mit seinem Blute das Opferholz.[4]) Die Sitte war beinahe unausrottbar fest in das Volksleben eingewurzelt. Noch Gregor der Große berichtet von deutschen Stämmen: „sie hielten in ihren Häusern unter grünen Maien Gastmäler, schlachteten Rinder und Pferde dazu und verzehrten sie gemeinsam zu Ehren der Dämonen und des Satans".[5]) Nach dem arabischen Bericht des Ibn Dustah (um 912) hat ehemals in deutschen Gegenden mancher Priester dem Fürsten geboten, und letzterer mußte unbedingt Folge leisten, wenn der Priester Weiber, Männer oder Pferde von ihm zum Opfer forderte.[6]) Die alten Norweger haben noch unter ihrem König Olafr helgi mit Pferdeblut ihre Heidenaltäre gerötet, obgleich sie längst zum Christentum bekehrt waren, unter dem Vorgeben, das alles diene, das Jahr fruchtbar zu machen. Auch in Deutschland stellten christliche Priester, wenn das Volk verstockt war, neben dem Kruzifix Götterbilder in der Kirche auf und ließen geschehen, daß das Volk seine alten Festgebräuche auf ihren Kirchhöfen beging und Pferdeopfer darbrachte.[7]) Für ältere Zeit ist das Roßopfer bei den Alemannen bezeugt.[8])

1) Ein hrossaslatr konnte bei jeder großen Volksversammlung auch in Norwegen vorkommen und war vielleicht allgemeinere Sitte des deutschen Altertums: Grimm, Rechtsaltertümer[4] 1, 328.

2) Mogk, Grundr. d. germ. Philol.[2] 3, 319.

3) ibid. 365.

4) Hervararsage Ups. 1672 p. 183, Hafn. 1785 p. 228; Jähns 1, 436.

5) Lippert, Christentum 589.

6) S. Grundriß d. germ. Philol.[2] 3, 399. — Bastian, Z. f. Ethnol. 17, 231 berichtet von einem Wettstreit der Sacravienser und Saburaner beim Pferdeopfer.

7) G. Freytag, Bilder aus der deutschen Vergangenheit 1867, B. I, S. 231; Grimm, Mythologie[4] Nachtr. S. 26. Diesen Zug verwertet G. Freytag in seinen Ahnen 1, 305: . . . „denn andere giebt es, die sich christliche Priester nennen, aber sie . . . . sitzen mit den Heiden beim Opferschmaus, und die Pferdehäupter hängen neben ihren Kreuzen."

8) Agathias, lib. 1, S. 13; Grimm, Rechtsaltertümer[4] 1, 328 Anm. 2; Jähns 1, 436. Worauf beruht die Bemerkung Z. f. Ethnol. I. 315, daß nach Agathias die Deutschen in die heimatlichen Gewässer Pferde gestürzt haben?

Namentlich aber kommen zwei besonders wichtige Nachrichten für uns in Betracht. Die eine berichtet, nach Dietmar von Merseburg[1]), von einem großen Opfer auf Seeland, das alle neun Jahre im Januar nach der Zeit der Zwölften (am 6. Januar, dem Berchthentage) dargebracht wurde, und bei dem 99 Menschen und ebensoviel Pferde fielen, samt Hunden und Hühnern. Der Zweck des Opfers sollte der sein, sich gegen die Unterirdischen zu schützen und begangene Verbrechen wieder gut zu machen. Die andere, nach Adam von Bremen, berichtet von einer Veranstaltung, die ebenfalls, und zwar in Upsala, alle neun Jahre wiederkehrte, und bei der neun Häupter von jeder Tiergattung dargebracht wurden. Der letztgenannte Berichterstatter, magister scolarum Bremensis, schrieb nämlich im Auftrage seines Vorgesetzten, des Erzbischofs von Hamburg, um das Jahr 1075 eine Geschichte und Geographie der dem Erzbistum unterstellten Nordlande. Wie er dort B. IV, Kap. 27 berichtet, wurden die erwähnten Opfer gemeinschaftlich für alle Provinzen des Schwedenlandes in Upsala begangen. Könige wie Völker, Gemeinden wie Private, sandten dazu ihre Gaben. Dann fährt er folgendermaßen fort: „Von Allem, was da lebt, bringt man, soweit es männlichen Geschlechts ist, neun Häupter dar, mit deren Blut man die Götter zu besänftigen pflegt. Die Leiber aber hängt man im Haine auf, der dem Tempel benachbart ist. Denn dieser Hain gilt den Geschlechtern als so heilig, daß man die einzelnen Bäume infolge des Todes oder der Leichenjauche der getöteten Tiere vergöttlicht. Denn hier hängen Hunde und Pferde zusammen mit Menschen, deren Leichname nach Angabe eines Christen, der Augenzeuge war, mit denen der Tiere vermischt aufgehängt waren. Übrigens sind die zugehörigen, gleichartigen Leichenklagen kompliziert, unschön und deshalb besser zu verschweigen.“[2]) Diesen wichtigen Berichten entnehmen wir folgendes. Die nordischen Pferdeopfer waren mit der Opferung einer sehr großen Anzahl anderer Tiere und der des Menschen verbunden; unter den Tieren befand sich auch der Hund, dessen Weihung bei den südlicher ansässigen indogermanischen Völkern unerhört gewesen wäre[3]) und hier nur durch den Zweck des Opfers verständlich wird. Dasselbe war nämlich ein zur Abwendung von Unheil dargebrachtes Staats- und Erstlingsopfer größten Stils, ein nordisches ver sacrum, bei dem, durch den Tod einzelner Vertreter jeder Spezies von lebenden Menschen, die Spezies als solche dem Verhängnis abgekauft werden sollte. Daher

1) Dietmar von Merseburg 1, 9; vgl. Simrock, Mythol.[6] 507; Grimm, Myth.[4] 1, 39.
2) Nach Schönfeld a. a. O. 65.
3) S. den Aufsatz d. Z. d. V. f. V. Jahrg. 1903: „Der Tod als Jäger.“

die Darbringung an einem Wendepunkte des Jahres und in der großen Gemeinschaft. Das Pferd spielt hier wie bei der Grabmitgabe also lediglich die erste, aber keine selbständige Rolle, und man darf deshalb von Roßopfern im engeren Sinne hier nicht sprechen. Konstant ist die Neunzahl im Termin der Veranstaltung und als Zahl der Opfertiere jeder Spezies, was auf die Vergöttlichung dieser Zahl im germanisch-nordischen Altertume zurückgeht;[1]) wichtig ferner die Nachricht von der gemeinschaftlichen Beschaffung des Opfermaterials — ein noch im heutigen Volksbrauch Deutschlands deutlich nachklingender Zug[2]) —, von der Tötung der Opfertiere auf blutigem Wege und der ihnen geltenden Leichenklagen[3]); endlich von ihrer Aufhängung an Bäumen als einem Mittel, die sie tragenden Gewächse mit besonderer Heiligkeit zu begaben.[4]) Schließlich ist zu bemerken, daß das Opferfleisch nicht genossen worden zu sein scheint, weil es sich um ein den unterirdischen Göttern geweihtes Opfer handelte.[5])

Die Darstellung dieser letzteren Form des Opferbrauchs muß einer gesonderten Auseinandersetzung angehören, weil hier das Tier, das man tötet, nicht einem selbständigen kultischen Zweck noch eigenartigen kultischen Ideen dient, sondern lediglich ein immanenter Teil allgemeinerer religiöser Handlungen ist, deren Grundlage und Ausführung einer Einzelbetrachtung vorbehalten bleiben muß.

4. Das Pferd als Grabmitgabe.

Frage nach dem Zweck der Grabmitgabe des Pferdes;

Die Betrachtung der Rolle, die das Pferd unter den Gegenständen spielte, deren Gefolgschaft man für eine Pflicht dem Verstorbenen gegenüber erachtete, ist in mehrfacher Beziehung interessant. Schon die Thatsache, daß man das Pferd dem Manne ins Grab mitgab, lehrt in kulturhistorischer Hinsicht die hohe Wichtigkeit des Tieres für menschliche Zwecke. Bedeutsamer aber wird die Frage sein, warum gerade dieses Tier so vielen Völkern als würdig galt, den toten Herrn zu geleiten. Die Beantwortung dieser Frage kann uns manchen völkerpsychologisch wichtigen Aufschluß gewähren. Es kommt hier auf die von uns nur angebahnte Prüfung zahlreicher Einzelthatsachen an. Einer früheren Forschungsperiode freilich bot sich der ihr

1) Vgl. K. Weinhold, Die mystische Neunzahl bei den Deutschen (Abhandl. d. Berl. Akademie 1897). Winckler, Altoriental. Forsch. II, 2, 389 ff.
2) Vgl. Z. f. Ethnol., Jahrg. 1901, S. 74.
3) Vgl. S. 101, Anm. 1.
4) Vgl. Globus, Jahrg. 1901, B. 80. S. 202 f.
5) Das gleiche gilt in Griechenland: bei keinem der dem Toten dargebrachten Tieropfer durfte etwas von dem Tier verzehrt werden: Stengel a. a. O. 223, Anm. 2.

so naheliegende und ihrem Geiste so bequeme Aufschluß von selbst dar: das Pferd sollte dem Helden in der bessern Welt als Reittier dienen. Verfertigte man doch aus den uns erhaltenen Bruchstücken der antiken Jenseitsvorstellungen ein gemütliches Stillleben, bei dessen Betrachtung der romantisch veranlagte Leser erfreut ausrief: „tout comme chez nous". Genauere und auf breiterer Basis stehende Forschung aber läßt uns erkennen, daß ganz andere Motive die grausame Sitte der Totenopfer veranlaßten. Spuren, die auf den richtigen Weg führen, sind übrigens bereits seit Langem vorhanden.

— an prähistorischen Funden erörtert;

Tacitus berichtet uns, daß jedem freien Manne seine Waffen, bisweilen auch sein Reitpferd im Tode mitgegeben wurde.[1]) Die auf deutschem Boden vorgenommenen Ausgrabungen bestätigen diese Meldung.[2]) Vielfach haben sich Pferde- und Hundeknochen und Pferdehaare als Grabmitgaben gefunden.[3]) So grub man z. B. in Schakaulak, Kreis Labiau, in Gräbern Pferdeknochen aus.[4]) Andererorts fand man neben vier Männerleichen in der gleichen Reihe Pferdegerippe ohne anderes Zeug als die Trense.[5]) Das Totenfeld von Mönitz hat über den sieben bis acht Fuß tiefen Gräbern eine Lage von Holzasche mit Knochen von Rindern, **Pferden**, Schweinen und anderen Tieren.[6]) Auf einem Berge bei Dobigau (Thüringen) unweit Ranis erhob sich ein 16 Fuß hoher Hang, dessen Spitze aus Geröll bestand. In der Mitte zog sich ein Lager von Asche, unverbrannten Pferdeknochen, Zähnen und Gefäßscherben durch.[7]) In Hünengräbern haben sich Bestandteile von Leichen desselben Tieres, so z. B. Zähne[8]) oder der Schädel[9]) gefunden. Vielfach grub man Pferdegeschirre von Eisen und Bronze aus,[10]) in älteren,[11]) wie in jüngeren[12]) Grabstätten. Bei den nicht-römischen und nicht-alpinischen Brand- und Urnenplätzen fanden sich nur kleinere Gegenstände: Schmucksachen und mancherlei Pferdezeug.[13]) Als Substitutionsgegenstände entdeckte man in der Ornamentik der

---

1) Tacitus, Germania 27: sua cuique arma, quorundam igni et equus adicitur.
2) Weinhold, Totenbestattung 89.
3) ibid. 64.
4) Z. f. Ethnol 16, 562; doch auch in Schweizergräbern: Weinhold, a. a. O. 57.
5) Weinhold a. a. O. 102.
6) ibid. 111; cf. ibid. 114; 120.
7) ibid. 29.
8) ibid. 47.
9) ibid. 35.
10) ibid. 49.
11) ibid. 132.
12) ibid. 98, cf. 79.
13) ibid. 144.

Heidengräber unter den voll ausgegossenen Tieren auch Pferde.[1]) Solche Beispiele werden genügen, um die Bedeutung des Pferdes in der angedeuteten Hinsicht klarzustellen. Besonders erwähnenswert scheint mir die Thatsache zu sein, daß die Erdbestattung einerseits und Feuerbestattung andererseits, von denen jene dem ganzen, der Grabmitgabe als solcher untergeschobenen Ideenzusammenhange ungleich günstiger zu sein scheint als die letztere, effektiv keinen Unterschied im Vorhandensein des Rosses bei beiden Bestattungsarten bedingt.[2]) Schon dieses Faktum müßte gegen die Theorie sprechen, daß der Überlebende aus bloßer Gutmütigkeit oder Eitelkeit, seinen Anverwandten im Jenseits hoch zu Rosse zu sehen, dessen kostbarstes Tier geschlachtet hätte. Was man leiblich erhalten wünschte, konnte man sicherlich nicht zu Asche verbrennen. Das in der andern Welt thätige Tier konnte nicht in dieser Welt vernichtet werden. Weit gewichtigere Überlegungen veranlaßten die Schlachtung des Rosses. Man erwäge auch, daß die landläufige Erklärung durch die Überlegung, daß es in ihrer Konsequenz liegt, in dem im gleichen Grabe liegenden Schwein eine Lieblingsspeise des Verstorbenen, in den mitgegebenen Singvögeln ein Mittel zu seiner Erheiterung zu sehen, zu einer Ausmalung des Jenseits führen muß, die unserer Kenntnis von dem düstern und einförmigen Totenreich der Hel schnurstracks zuwiderläuft.[3]) Übrigens kennt das moderne Deutschland in dem Brauch, bei dem Hinscheiden von berittenen

— Schlußfolgerung.

Moderne Substitute der Grab-

1) ibid. 100.

2) So sagt auch Weinhold, altnordisches Leben S. 495: Es ist gleichgiltig, ob die Leiche verbrannt oder begraben wird: Schuhe, Rosse, Wagen oder Schiffe werden mitgegeben, um die Fahrt in das dunkle, ferne Land zu erleichtern.

3) Furtwängler, Sammlung Sabouroff I, 25 sagt: „Die frühere Auffassung . . . . , das Pferd habe den Griechen als Reisetier nach der Unterwelt gegolten, ist durchaus unhaltbar. Es ist ein rein symbolisch-attributives Wesen wie die Schlange.“ — Das gleiche gilt für Deutschland. Auch die so häufige Schlachtung von Hunden an Gräbern hat nicht im entferntesten immer den Zweck, diese Tiere zu Führern des Verklärten zu machen. Dies scheint nur ausnahmsweise der Fall zu sein, so z. B. bei indischen Stämmen, die Hunde neben Menschen lebendig oder tot begraben: Z. f. Ethnol. 30, 352 ff.: oder bei den Eskimos, die bekanntlich Hundeschädel auf die Gräber von Kindern legen, damit sie in der andern Welt einen Führer hätten: ibid. 1, 55. Zweifelhafter ist die ibid. 15, 471 der gleichen Sitte gegebene psychologische Motivierung, ferner die Erinnerung an den Siebenschläferhund, der als Wächter an der Grabeshöhle gedacht worden ist, und daran, daß auch in mancher voigtländischen Sage ein Hund als mitbegraben gilt und zu Zeiten als wieder hervorbrechend auftritt. Nach den gemachten Beobachtungen sind solche Hunde wahrscheinlich durch einen Keulenschlag auf den Kopf getötet, also genau so, wie der bei dem indischen Roßopfer erschlagene Hund. Siehe oben S. 94. Wo man Hunde eingemauert fand, wie z. B. im Schloß Burgk, wo man das Skelett eines Windspiels entdeckte, handelt es sich aber sicherlich um alte Bauopfer; s. a. meine S. 147 Anm. 3 citierte Arbeit.

Offizieren das ledige Roß hinter dem Sarge bis an das Grab zu führen, ein modernes Substitut der alten Grabmitgabe. Ebenso ist die vielfach, z. B. in Ostpreußen, herrschende Sitte, dem Reitpferde den Tod des Herrn anzusagen, oder es in einen andern Stall zu bringen, dort fünf Stunden lang stehen zu lassen und dann an einem andern Stand anzubinden, nur zu verstehen, wenn man das Gefühl der unmittelbaren Zusammengehörigkeit von Roß und Reiter zu Grunde legt, das dazu führen mußte, den toten Herrn durch einen gewissen Betrug, nämlich durch Ortsveränderung des ihm auch im Tode zukommenden Inventars, um dasselbe zu bringen,[1]) oder umgekehrt das lebendige Tier durch feierliche Lossprechung von seinem Schicksal, dem toten Herrn zu folgen, zu befreien. Die isländische Saga-Literatur bietet uns für das Gefühl der Untrennbarkeit des besitzenden Reiters von dem besessenen Pferde, mithin auch für die geringe Ausbildung eines Erbrechts manchen sehr bedeutsamen Beleg, wenn sie von der Bestimmung sterbender Helden erzählt, das Roß am frischen Grabe zu töten; wenn der Mann mit seinem Gotte das Lieblingsroß zu teilen verspricht; wenn das Gesetz das Besteigen fremder Rosse aufs schwerste,[2])

mitgabe des Pferdes in Deutschland. — Theorie der Grabmitgabe.

1) Bekanntlich sollen im Sterbezimmer nach deutscher Sitte sämtliche Mobiliarien von ihrer Stelle bewegt werden. Die Kanarienvögel müssen einen anderen Ort erhalten u. s. w., sonst sterben sie dem Herrn nach. Der primitivste Ausdruck dieser dem Entstehen eines Erbrechts vorangehenden Idee findet sich in der Sitte, die über der Erde befindliche Leiche eines Häuptlings mit ihrer ganzen Habe zu umgeben, diese aber nach und nach dem Toten zu stehlen. Die Kanowiten reden davon, daß sie das Vermögen eines Verstorbenen zum Gebrauch in der anderen Welt den Wellen überlassen und gehen sogar so weit, seine Schätze auf die Bahre zu stellen, aber thatsächlich vertrauen sie dem gebrechlichen Canoë nur ein paar alte Schuhe an, die des Stehlens nicht wert sind: Tylor, Prim. Cult. Übers. 1, 485.

2) S. Schönfeld S. 17 f.: die rechtswidrige Benutzung des Rosses wird mit dem schärfsten Grade von Friedlosigkeit, wie Mord, bestraft; cf. Ersch und Gruber über „Orakelpferd": „König Olaf, Tryggvi's Sohn, entweihte die Rosse, welche dem Götzenbild Freyr's im Tempel zu Thrand geheiligt waren und auf den Weiden herumschweiften, indem er und seine Begleiter sie bestiegen, auf ihnen zum Tempel ritten, das Götzenbild hinwegnahmen und auf der Volsversammlung zerschlugen." Zur Zerstörung des alten Glaubens wurde also die von eben diesem ja aufs strengste verbotene Benutzung der heiligen Rosse als wesentlich erachtet. Dem Gotte kam das irdische Recht des ausschließlichen Besitzes des Rosses zu gut. — Hrafnkel hatte sein Roß Freyfaxi zur Hälfte dem Freyr geschenkt und das Gelübde gethan, den Mann umzubringen, der es gegen seinen Willen reiten würde. Von einem andern, gleich benannten Rosse wird berichtet, daß sein Eigentümer es göttlich verehrt habe: Simrock, Mythol.[6] 501. Für die Entstehung der Eigentumsidee sind diese Thatsachen höchst bezeichnend. In den Strafen, die den Verletzer des neu gewonnenen Gebots treffen, zeigt sich jene fanatische Härte, die gerade der Ära des ersten Entstehens des Eigentumsrechts so charakteristisch ist. Die Unmöglichkeit, ein Erbrecht auf dem Boden solcher Ideen zu konstruieren, leuchtet ein, und die Notwendigkeit, das Tier zur Grabmitgabe des Mannes zu machen, springt als Konsequenz in die Augen.

ihren Diebstahl unter Umständen mit dem Tode bestraft; wenn endlich die geweihten Tempelrosse niemals die Last eines Menschen fühlen dürfen.

Grabmitgabe des Pferdes: — im germanischen Norden;

Die Gewohnheit des heidnischen Deutschlands, Pferde mit ihrem Eigner zu begraben,[1]) findet sich bei dem Begräbnis oder der Verbrennung edler Herren und Frauen in den Berichten der altnordischen Literatur, zu der wir uns nunmehr wenden, mehrfach wieder.[2]) Oft tötet man Rosse zugleich mit den Hunden, Falken und Knechten des Verstorbenen. Sigurds und Brynhilds Leichenfeier liefern den wichtigsten Beleg.[3]) Alte Berichte melden, die Sitte der Beisetzung im offenen Hügel habe den hergebrachten Brauch begünstigt.[4]) Noch in isländischen Gräbern des zehnten Jahrhunderts hat man in sagenberühmten Grabstätten alter germanischer Helden wohlerhaltene Pferdeskelette gefunden,[5]) ebenso in Norwegen,[6]) in Skandinavien, Jütland[7]) und bis herab zu dem so vielfach von den Schweden heimgesuchten Rügen.[8]) Erwähnt sei noch ein mehrfach citierter Vorfall der nordischen Sagengeschichte. Als König Harald in der Schlacht bei Bravalla fiel, zog man seinen Kampfwagen mit seiner Leiche in den großen Grabhügel und tötete dort das Pferd und König Hring gab seinen eigenen Sattel dazu, damit der gefallene Häuptling nach Walhalla reiten oder fahren könne, wie es ihm

1) Grimm, Rechtsaltertümer⁴ 1, 504. Noch ganz neuerdings fand Conrektor Hollack in Klein-Puppen, Kreis Ortelsburg, vermutlich aus dem dritten bis fünften Jahrhundert n. Chr. neben Dolchmessern und Lanzen auf einem Gräberfelde Beigaben, welche auf das Verbrennen von Pferden schließen ließen: Trensen, Pferdekopfschmuck, Sporen u. s. w.

2) S. Schönfeld 56 ff.

3) Grimm, Myth.⁴ 1, 476. Weinhold, Altnordisches Leben 477 sagt: mit dem Gatten starb die Gattin, mit dem Herrn der Knecht und die Lieblingstiere; das edle Roß vorzüglich und die Jagdtiere wurden gleichen Loses gewürdigt; a. a. O. 478: Roß, Hund und Jagdvogel waren auch dazu bestimmt, daß dem Herrn nichts abgehe auf den neuen Weideplätzen (?). — Die gleiche nach unserer Auffassung irrtümliche Begründung für die Tötung des Hengstes mit Sattel und Zügel am Grabe des Mannes äußert er ibid. 495: „gar manchem ward von den Hinterbliebenen nicht zugemutet, zu gehen (in die Unterwelt), sondern das Roß, das er auf den grünen Heerstraßen der Erde geritten, sollte ihn auch auf den dunkeln Wegen des Totenlandes tragen.“

4) Snorri meldet in der Vorrede zu seinen Königssagen, das erste Zeitalter habe brunaöld geheißen, wo man alle toten Menschen verbrannte und über ihnen bauta-Steine aufwarf; als aber Freyr unverbrannt im Hügel, dem man drei Fenster offen ließ, nachher auch der dänische König Danr samt Waffen, Rüstung, Pferd und Sattelzeug gleichfalls im Hügel beigesetzt worden sei, habe dieser Brauch zumal in Dänemark um sich gegriffen; s. Grimm, Verbrennen der Leichen 45.

5) Z. f. Ethnol. 26, 86.

6) Z. B. in Tune und Gokstad: Grundr. d. germ. Philol.², 3, 252.

7) Weinhold, Totenbestattung 39 f.

8) ibid. 40.

gefalle.[1]) — Auch bei der typischen Leichenverbrennung Balders wurde das Roß mitverbrannt.[2]) Auf Balders Schiffe Hringhorni war der Scheiterhaufen aufgebaut. Balder und Nanna ruhten darauf und das gesattelte und gezäumte Roß des Gottes lag neben ihnen.[3]) Noch sei des Begräbnisses von Alarich im Busento und der deutschen Lokalsagen gedacht, nach denen Männer, die, auf ihren Rossen sitzend, gesteinigt worden seien und ein unterirdisches „geisterndes" Leben führten: — klare Belege des überlieferten Brauches, Grabeshügel in der Art von Freyr's Leichenstätte einzurichten und auszustatten.

Die klassische Antike weist in dem bekannten Racheopfer des Achilleus am Grabe des Patroklos das älteste uns bekannte Beispiel für die Sitte des gleichen Totenopfers auf. Mit der Leiche des Patroklos wurden verbrannt: Schafe, Rinder, Krüge mit Honig und Tierfett gefüllt, ein Viergespann, zwei Tischhunde des Achill, zwölf Leichen gefangener und geschlachteter Troër, sowie Honig und Öl.[4]) Unseres Erachtens war dieses Opfer lediglich ein Monstrum an Größe, nicht an Qualität. Die Aufstellung, daß es sich um einen blinden Racheakt, nicht um eine sakrale, vom Herkommen sanktionierte Veranstaltung handelte, können wir deshalb nicht billigen.[5]) Sehr bemerkenswert ist noch die Nachricht, daß die Trauernden dreimal schönmähnige Rosse um den Leichnam führten,[6]) denn entsprechendes kommt häufiger vor. So erzählt Herodot von den Leichenfeiern der Könige der Gerrhen, einem scythischen Stamme: dem Verstorbenen wurde nicht nur eine Beischläferin, ein Koch, Mundschenk, Diener, Bote, mehrere Rosse, und die wichtigsten Lebensbedingungen mit in den Hügel gelegt, sondern am Jahrestage der Bestattung wurden auf dem Grabe 50 Männer erdrosselt und 50 Pferde getötet. Letztere, ausgeweidet und ausgestopft, wurden dann über Räder gebunden als ob sie liefen. In den Sattel setzte man die Erdrosselten, und die schauerliche Kavalkade wurde im Kreise um den Hügel aufgestellt, als ob sie ihn umritte[7]) — Hier zeigt sich das Bestreben, durch die Umkreisung eine Aneignung an den Toten, eine symbolische Grabmitgabe von Pferd und Mann, zu vollziehen, besonders

— in Griechenland;

— bei den Scythen;

1) Grimm, Verbrennen der Leichen 232 ff.; 247 ff.; Tylor, a. a. O. 1, 484; Grimm, Myth.[4] 2, 697 f.
2) Grimm, Verbrennen der Leichen 47.
3) Weinhold, Altnordisches Leben 483 f.; Grimm, Rechtsaltertümer[4] 1, 476, Anm. 1, nach Snorr. 67. Siehe die daselbst gegebenen Belege.
4) S. Il. 23, 164 ff.; Stengel, Sacralaltertümer S. 97.
5) So aber Stengel a. a. O.
6) S. hierzu auch Rohde a. a. O.
7) Herodot 4, 71; Jähns 1, 445.

deutlich. — Ähnliche Sitten finden wir bei den heutigen Balkan-Völkern.[1])

(Rudimente in Indien und Griechenland. Einzelheiten.) Noch gedenken wir des dreimal um das (im indischen Roßopfer eben geschlachtete) Pferd veranstalteten Totentanzes[2]) als eines trotz der verschiedenen Verhältnisse ganz analogen Brauches. Dem Heros des späteren griechischen Altertums, d. h. dem verstorbenen freien Manne überhaupt, ist in den Grabreliefs als solchen das Pferd attributiv mitgegeben.[3]) Lukian spottet in seiner Verhöhnung der griechischen Totengebräuche darüber, daß die Griechen zum Nutzen und Frommen der Leute in der Unterwelt Pferde, Sklaven und Becherträger töteten.[4]) Bezeugt ist das Opfer eines weißen Rosses, das die Athener dem toten Toxaris an seinem Grabe brachten.[5]) Andere Einzelheiten gehören der Betrachtung der Entwicklung des indogermanischen Roßopfers an.[6]) — (— in Italien;) Auf italischem Boden gedenken wir noch eigentümlicher Funde, die man in alten longobardischen Frauengräbern machte. Dort fand man zwei Steigbügel sowie bronzene und silberne Pferdemodelle.[7]) Als unmittelbares Substitut des Roßopfers ist zu erwähnen, daß in Neapel bei des Königs Leiche seinem Pferde Blut aus der Ader gelassen wurde,[8]) zumal der Aderlaß ein antikes griechisch-römisches Substitutionsopfer ist. (in Frankreich;) Ganz eigenartig ist auf französischem Boden der in einem Höhlengrabe in der Nähe von Aurignac (Dep. Haute Garonne) gewonnene Fund von Knochen des Mammuts, sibirischen Nashorns, des Renntiers und neben vielen anderen Tieren auch der Überreste von 15 Pferden.[9]) Um die älteste Zeit

1) Z. d. V. f. V. Jahrg. 1902 S. 14 Anm. 4.

2) Vgl. oben S. 101, Anm. 1. Tänze zu Ehren Verstorbener waren nicht nur in kurischen und litauischen Gegenden bis zur neuesten Zeit etwas ganz gewöhnliches (S. meinen „Aberglauben auf der kurischen Nehrung", Globus, Jahrg. 1902, B. 82, S. 291) sondern auch z. B. in Hessen, wo das Begräbnis wie eine Hochzeit gefeiert wurde: Lippert, Christentum 405.

3) Furtwängler, Mitt. d. Inst. VII, 165; cf. Wolters, Arch. Ztg. 1882, S. 304; Furtwängler, Samml. Sabouroff I, 25 Anm. 6.

4) Tylor, a. a. O. 1, 483, entnommen aus Lukian, de l. m. c. 14.

5) Luk. Scyth. 2; s. Herod. VII, 113; Philostr. Heroic. XI, 1; Aristoph. Lys. 2. Nach Paus. 3, 20,9 wurde ein weißes Roß als Schwuropfer verwandt. Als bei Aristophanes in der Lysistrata (192) sich die kriegerischen Weiber zum Schwur auffordern, läßt der Dichter das eine ein weißes Roß zum Schwuropfer fordern; s. o. S. 132.

6) Die Wettrennen zu Ehren Verstorbener setzen das Tier ebenfalls in nahe Beziehung zum Menschen. Solche waren in Arkadien z. B. zu Ehren des Azanos üblich: Paus. 8, 4, 3; Diodor. 16, 90; 18, 1; Stat. Theb. 6, 5 und bei den Römern zu Ehren großer Männer noch in der Kaiserzeit im Gebrauch: Lipsius zu Tac. ann. 2, 7.

7) Z. f. Ethnol. 27, 336.

8) Grimm, Rechtsaltertümer⁴ 1, 476 Anm. 1, der auf Herodot 4, 71 verweist. Vergl. S. 140, Text zu Anm. 7.

9) Hutten, Geschichte des Pferdes 13 f.

mit der jüngsten zu verbinden, erwähnen wir die Thatsache, daß beim Leichenbegängnisse Carls VI. ein Pferd hinterher geführt wurde mitsamt den vier barhäuptigen valets-de-pied, die die Zipfel der Schabracke trugen. So wurden beim Offertorium zu Paris Vermögen und Pferde dargebracht; Eduard III. opferte beim Leichenbegängnis des Königs Johann Pferde. Ja selbst noch im Jahre 1781 wurde, beim Begräbnis eines Kavalleriegenerals, sein Leibroß getötet und in das Grab geworfen.[1])

Wenden wir uns nunmehr zu den slavischen Völkern. Aus südrussischen Gräbern sind im Museum zu Herrnhut gefundene Teile von der Anschirrung des Pferdes aufbewahrt worden, wie z. B. Steigbügel, ein Pferdegebiß, eine Sattelgurtschnalle, Riemenzeug u. s. w.[2]) Im Gouvernement Kiew fanden sich als Charakteristika der Männergräber die gleichzeitig neben denselben aufgefundenen Pferdeskelette vor.[3]) Auch die katakombenartigen Gräber, ja selbst die Skelettgräber in einer Vertiefung von Bootform zeigten Pferdeknochen mit Resten von Sattel und Trense.[4]) Nach dem berühmten Berichte des Ibn Fadhlan, eines arabischen Berichterstatters des zehnten Jahrhunderts,[5]) führten die Russen beim Begräbnisse eines Großen zwei Pferde herbei, die sie so lange jagten, bis sie vor Schweiß trieften, worauf sie sie mit ihren Schwertern zerhieben und die Stücke in das Totenschiff warfen. — Die alten Preußen gaben dem toten Pferde, Knechte und Mägde, Jagdhunde u. s. w. mit,[6]) und sie mußten bei ihrer Bekehrung versprechen, daß sie bei Totenbestattungen in Zukunft keine Pferde und Menschen mehr mitverbrennen wollten. Noch 1341 wurde bei einem Begräbnis der Litauer einmal ein Pferd getötet, dazu wurden drei gefangene deutsche Ritter lebendig verbrannt. Ein italienischer Berichterstatter sagt von der litauischen Bestattungsweise am Ende des 16. oder zu Anfang des 17. Jahrhunderts: die Leichname pflegte man mit dem kostbarsten und von den Verstorbenen zu ihren Lebzeiten am meisten gebrauchten Hausrat, mit den Pferden, Waffen, zwei Jagdhunden und dem Falken zu verbrennen, auch war man gewohnt, einen besonders treuen Sklaven lebendig mit dem hingeschiedenen Herrn, zumal wenn er ein bedeutender Mann war, zu verbrennen.[7]) Das gemeinschaftliche

— bei den Slaven;

— bei den Litauern;

(Rudimente bei den Böhmen.)

---

1) Tylor, a. a. O. 1, 466 ff.
2) Z. f. Ethnol. 16, 486.
3) ibid. 419.
4) ibid. 420.
5) S. z. B. Krek, Einleitung in die slavische Literaturgeschichte 428. Auch ein Hund wird in das Totenschiff mitgegeben: a. a. O.
6) Peter von Duisburg 3, 5 bei Hehn[6] 521. Siehe andere daselbst angeführte Beispiele.
7) Bericht des Guagnini; bei Grimm, Verbrennung der Leichen 62.

— bei den Ungarn;

— bei einzelnen asiatischen Völkern (Rudimente bei diesen);

Begräbnis von Roß und Reiter spiegelt sich noch in den böhmischen Sagen wieder, nach denen z. B. ein Reiter auf seinem Rosse lebendig begraben wurde.[1]) Auf ungarischem Boden waren in verschiedenen Gräbern die menschlichen Überreste mit Pferden und Hunden vergraben. Dies sind Gräber alter Magyaren, die aus dem neunten oder zehnten Jahrhundert stammen.[2]) Noch heute herrscht in den von aller Welt zurückgezogen lebenden Palozenkreisen Ungarns die Erinnerung an jene Zeit, wo das Roß mit seinem Herrn begraben wurde: stirbt ein Mann im Alter von 18 bis 24 Jahren, so legt man ihm ein Hufeisen auf die Brust und dann mit in das Grab.[3]) Die Tartaren sollen der Milch wegen Stuten samt ihren Füllen mitbegraben.[4]) Bei der Eröffnung transkaukasischer Gräber fiel die große Übereinstimmung auf, mit der man die Leibpferde hervorragender Leute zu opfern und Teile derselben, gewöhnlich nur den Kopf, in die Grabkammer zu legen pflegte. Häufig begegnete man reich geschmückten Pferdeköpfen, neben die dann noch, außer Zügel mit Gebiß, auch die Peitsche u. s. w. gelegt wurde. Als besonders bemerkenswert werden noch zwei Grabkammern erwähnt, von denen die erste nur die vollständigen Skelette zweier prächtig aufgeschirrt gewesener Pferde, die andere ein vollständiges Pferdeskelett, aber ohne wesentliche Beigaben, enthielt; während menschliche Knochen und entsprechende Beigaben durchaus fehlten.[5]) Es handelt sich hier also wohl um spezielle Pferdegräber,[6]) wie solche, wenn auch sehr vereinzelt, vorkommen. Die Kirgisen legen noch heute ein Pferdehaar aus der Mähne des Pferdes auf das Grab als Opfer.[7]) Bei der Leichenfeier des Kirgisensultans Darma Syrym wurden zur Bewirtung der Gäste nicht weniger als 100 Pferde und 1000 Schafe geschlachtet: — ein der nächsten Vergangenheit angehöriger Vorfall.[8]) Die chinesischen Kaisak-Kirgisen benutzten das Pferd des

1) Vernaleken, Mythen und Gebräuche des Volks in Österreich, Wien 1859, S. 111.

2) Z. f. Ethnol. 16, 585 f; cf. ibid. 28, 499.

3) Kohlbach im Arch. f. Religionsw. 3, 357; derselbe sagt ibid. S. 335: die Grabhügel der altungarischen Großen mußten Raum für die Dienerschaft, das Lieblingspferd und Kostbarkeiten bieten.

4) Grimm, Verbrennen der Leichen 61, Anm. 1. Die Mitgabe der Stutenmilch kommt öfter vor.

5) Z. f. Ethnol. 26, 238.

6) So wurde z. B. zu Santa Lucia das umzäunte Grab eines Pferdes gefunden: Z. f. Ethnol. 23, 691.

7) Simon, Geschichte des Glaubens 275.

8) F. v. Schwartz, Turkestan 88; ibid. 121: „(bei den Kirgisen werden) die Veranstalter von besonders großartigen Totenfeiern Generationen hindurch in Liedern gefeiert, ganz wie zu den Zeiten des seligen Homer“ und, wie wir hinzusetzen müssen, im alten Indien, wo die fahrenden Spielleute die

Verstorbenen nicht vor Ablauf eines Jahres.[1]) Auch hier zeigt sich die Idee lebendig, daß die ideelle Trennung von Roß und Reiter erst sehr allmählich erfolgen kann. Nach Ablauf des Trauerjahres wird die dem Rosse aufhockende Seele des Herrn von diesem sich loslösend vorgestellt. Bei den chinesischen Kaisak-Kirgisen wirft man den vorher abgeschnittenen Schweif des besten Reitpferdes des Verstorbenen in die Wüste hinaus und nennt das Pferd verwaist.[2]) In der genannten Handlung vollzieht sich ein altes Totenopfer. Ich erinnere an die Spende eines Pferdehaares und das Aufstellen von Roßschweifen auf Gräbern, eine bei den ural-altaïschen Völkern sehr weit verbreitete Sitte. Vielfach variierte, aber leider noch nicht gesammelte Sagen berichten von Helden, die samt ihren Pferden in Berghöhlen entrückt sind. Solche Mythen sind in Armenien zu Hause;[3]) ich hörte einen hierher gehörigen in Njěguš, einem Dorfe Montenegros. Sie fehlen aber auch sicherlich den übrigen Balkanvölkern nicht. — In ossetischen Gräbern fand man Teile von Pferdegeschirren als Grabmitgaben.[4])

Im alten Persien muß das Totenopfer des Rosses zu Hause gewesen sein. Lange Jahre opferten die Perser allmonatlich ein Pferd auf dem Grabe des Cyrus den Manen des unvergeßlichen Feldherrn[5]). Den überraschenden Konservativismus der Totengebräuche auf asiatischem Boden lehren die Nachrichten des persischen Nationalepos Firdôsi's.[6]) Sijāwusch läßt sein Leibroß Bih-zād („Wohlgeboren") vor seinem Tode frei, drückt dessen Kopf an seine Brust und sagt ihm ins Ohr, es solle sich von niemandem fangen lassen als dereinst von seinem Sohn Kai Chosran. Die übrigen Rosse tötet er, damit sie dem Feinde nicht in die Hände fallen (R. II, 135 V. 234 ff.) Der junge Kai Chosran geht dann später in den Wald, wo das Roß sich aufhält (den Ort kennt seine Mutter) und zeigt ihm Sattel und Zaum des Vaters. Das Pferd erkennt sie; beide weinen (R. II, 210 V. 709 ff). Seine Mutter Firengīs küßt dann des Gatten treues Roß (ib. 212 V. 755), ebenso thut Suhrābs

— bei den Persern;

großen Opfer der Vorzeit und ihre Veranstalter in volkstümlichen, uns verloren gegangenen Versen priesen; cf. meinen Aufsatz: „Eine epische Idee im Veda" in der Wiener Z. f. d. K. d. M. Jahrg. 1902, S. 249, Anm. 2.

1) Katanoff, türkische Bestattungsgebräuche 237.

2) ibid. 234.

3) Vergl. Abeghian, a. a. O. S. 51 und die von mir veröffentlichten Erzählungen Z. d. V. f. V. Jahrg. 1901, S. 418, Anm. 3—4. Bei Moses von Chorene kommt die Grabmitgabe des Pferdes vor.

4) Z. f. Ethnol. 22, 431; 436.

5) Jähns 1, 445; Hutten 78.

6) Auch diese Nachrichten verdanke ich der Güte des Herrn Professor Dr. Horn zu Straßburg.

Mutter beim Pferde ihres Sohnes (P. II, 193). Katājūn, Isfendiars Mutter, streichelt dem Roß des Toten Kopf und Hals und bestreut es mit Staub als Zeichen der Trauer. Katājun macht dem Thiere Vorwürfe (P. IV, 591). — Diese schöne, vom Dichter frei behandelte Sage lehrt abermals die Auffassung von der unbedingten Zusammengehörigkeit von Roß und Reiter, wie auch die Möglichkeit einer Vererbung, wenigstens unter besonderen Umständen, als vorhanden. Wichtig ist auch die Sitte, das Roß zum Zeichen der Trauer gleich einem Menschen mit Asche zu bestreuen, als Totenbrauch. Noch mehreres der Art lernen wir kennen: Dem Rosse eines Verstorbenen werden Mähne und Schwanz abgeschnitten (so dem Pferde Isfendiars P. 4, 689); oder der Schweif abgeschnitten und der Sattel verkehrt aufgelegt (bei Alexanders des Großen Tode werden 1000 Rosse so gezeichnet. Dem Tiere Suhrābs wird der Schwanz abgeschnitten (P. II, 185). Bēžen's Roß kommt, nachdem es seinen Herrn verloren hat, mit zerrissenem Gürtel und verkehrt aufgelegtem Sattel daher (ein Zeichen der Trauer).[1] Niemand hat ihm das gemacht, gleichsam als wenn er sich selbst das gethan hätte. Ebenso auch Gustehems Pferd (R. III, 146 V. 2335), dessen Lippen aus Trauer herunterhängen (R. III, 42. V. 486).

(Analogie im semitischen Orient.) Die Rolle des Pferdes, das erst spät dem semitischen Orient bekannt wurde, spielt in älterer Zeit namentlich in Arabien das Kamel. Es gehört zum Manne, zu Fuß ist er unvollständig.[2] Es wird deshalb mitsamt dem Sattel und allem Gepäck zugleich mit dem Toten verbrannt.[3] Die für diesen Brauch angegebene Erklärung scheint der Interpretation unserer Romantiker günstig. „Die Heiden glaubten, daß er (der Tote) sonst bei der Auferstehung zu Fuß gehen mußte."[4] Diese Begründung ist aber keineswegs alt. Meines Wissens stammt sie erst von Abu'lphida (H. D. ed. Soc. S. 159ff.) und liegt namentlich in den Worten: „Und es ist einer unter ihnen der da sagte in Bezug auf die Auferstehung und glaubte, daß wessen Kamelstute auf seinem Grabe geschlachtet wurde, reitend auferweckt wurde, und wem dieses nicht geschah, daß er als Fußgänger auferweckt wurde." Es ist nun leicht einzusehen, daß zwischen dem Glauben an das persönliche Fortleben oder Weitervegetieren nach dem Tode, einer

1) Verkehrtauflegen des Sattels als heutige Sitte bei den Kirgisen, s. Z. d. V. f. V. Jahrgang 1902, S. 16 Anm. 2.

2) Wellhausen, Skizzen u. Vorarbeiten 3, 162; ders. Reste 180. Das gleiche gilt in späterer Zeit vom Manne: wer zu repräsentieren hat, darf nicht zu Fuß erscheinen: Jacob, Beduinenleben 81; und in der altfranzösischen Literatur vom Ritter: ohne Pferd ist er ganz undenkbar; Kitze, S. 2.

3) Wellhausen, Skizzen 3, 159; Reste 180 f.

4) Wellhausen, Reste 180.

volkstümlichen Vorstellung, und andererseits der eschatologischen Idee einer allgemeinen Auferstehung, einer verhältnismäßig späten metaphysischen Spekulation, eine gewaltige Kluft liegt. Gerade der vorislamische Beduine kannte nach den übereinstimmenden Berichten der Qassîden-Dichter überhaupt kein Jenseitsleben; mit dem Tode ist ihm alles aus.[1]) Und doch wird von einem allgemeinen großen Gerichtstag gesprochen, der allem Verweslichen die einstmals innegehabte Form wiedergab, also auch den Reiter zugleich mit seinem Rosse oder Kamel auferstehen ließ. Dies Reittier spielt in den eschatologischen Vorstellungen ausschließlich die Rolle eines mit dem Besitzer zur Einheit verschmolzenen und dessen persönliches Ansehen erhöhenden Wesens. An den praktischen Gebrauch desselben im Jenseits hat die alte Zeit schon deshalb nie denken können, weil der Auferweckte ja eine rein passive Rolle spielte. Für die süßlich-sentimentale Erklärung, die trauernden Überlebenden hätten dem an die Bequemlichkeit des Reitens Gewöhnten den Gang ins Jenseits erleichtern wollen, giebt Abu'lphidâ's Äußerung also nicht im entferntesten eine Rechtfertigung. Vielmehr bestätigt dieselbe nur unsere Auffassung, daß die Bande, welche den Besitzer an sein Eigentum knüpften, als bis über den Tod hinausreichend vorgestellt wurden. — Die Rolle des Kamels übernahm das Pferd in Kulturgeschichte und Kultusgebräuchen. Deshalb wurde es nach den Aussagen der muslimischen Altertumsforscher in späterer Zeit in manchen Fällen üblich, das Leibroß am Grabe zu „verhauen", d. h.: ihm die Schenkelsehnen zu zerschneiden und es so dem Verstorbenen zu weihen, den Lebenden zu entziehen.[2]) — Unter den auf italischem Boden gemachten, älteren Ausgrabungen sind die Bronzen oder Terracotten bemerkenswert, kleinere Wagen, mit mehreren Pferden bespannt, darstellend, die wohl mit Heuzey und Perrot als Abbilder der Eskorten aufgefaßt werden müssen, welche den Toten in der Zeit des Lebens begleiteten und dann auch bei seiner letzten Reise als begleitend gedacht wurden (?). Dieselben gehen vermutlich vom semitischen Orient aus.[3]) Den Heiligen von

1) S. Z. f. Ethnol., Jahrg. 1902, S. 53.

2) Wellhausen, Reste 180. Erwähnt seien an dieser Stelle zwei Nachrichten von Pferdegräbern. Nach Lazarus und Steinthal, Zeitschr. f. Völkerpsychologie XII, 292 f. werfen die Araber auf den Grabhügel eines im Kampfe gefallenen Pferdes, welches sich am Sinaï befindet, Erdstückchen, wobei sie rufen: „Füttere das Pferd des Helden", wie sich auch im Tscherkessengebiet ein aus zusammengetürmten Steinen bestehender Hügel befindet, welchen das Volk nach dem Pferde eines seiner alten Nationalhelden „Baikans weißes Roß" nennt. Die Türken begruben nach Sonntag, Totenbestattung 62, das Pferd des Padischâh, obgleich es nur ein unvernünftiges Tier ist und auch nicht in das Paradies kommt, mitten in den Reihen der Gläubigen, wie dies in Skutari geschehen ist.

3) Zeitschr. f. Ethnol. 22, 69 f.

– bei den nichtindogermanischen Völkern.

Guzerat werden Steinbilder von Pferden, den verstorbenen Draviden bisweilen solche aus Ton dargebracht.[1]) — Wenden wir uns zu anderen asiatischen Völkern, so erwähnen wir zunächst die tartarischen Buräten, die das Lieblingspferd des Toten gesattelt an das Grab führen, dort töten und hineinwerfen.[2]) Über das Grab wurden bei den Tartaren nach dem Berichterstatter Wilhelm Ruysbruk (i. J. 1253) 16 Pferdehäute aufgehängt, 4 von jeder Seite. Auf das Grab stellten sie in einem Geschirr Kumys und Fleisch hin.[3]) Nach chinesischen Quellen des 12—15ten Jahrh. sollen dieselben Völker ihre männlichen Leichen zusammen mit einem Füllen, einer Stute und einem Pferde im vollen Angespann begraben haben.[4]) Nach Plan Carpin (i. J. 1240) begrub man mit dem Toten auch sein Tier mitsamt dem Sattel und allem Geschirr. Auf dem Grabe wurde ein anderes Pferd verzehrt.[5]) Die Mongolen schlachteten bei einem Begräbnis Kamele und Pferde.[6]) Vor einem halben Jahrhundert wurde beim Begräbnis eines Königs von Cochin-China das papierne Modell eines Pferdes mitverbrannt.[7]) Beim Begräbnis des jüngst verstorbenen Premierministers Li-Hung-Tschang wurde die aus Papier bestehende Parade-Bahre samt den in Lebensgröße aus Papier gebildeten acht Rappen verbrannt.[8]) Die Tungusen begraben neben den Waffen und dem Kochgeschirr des Verstorbenen auch sein Pferd.[9]) Die Karenen binden an dem Grabe einer angesehenen Person einen Menschen und ein Pony an: — ein Nachklang des alten Pferdeopfers.[10]) Alle Turk-Stämme legen dem Verstorbenen den Sattel des Lieblingspferdes mit in das Grab.[11]) Die Turk-Stämme der Uchuanen verbrannten das Lieblingsroß des Verstorbenen zugleich mit dem Leichnam. Ebenso die Dúlgassen.[12]) Bei den türkischen Beltiren führt man das gesattelte Pferd des Verstorbenen an das offene Grab, und indem man spricht: „nimm dein Pferd“, wirft man dreimal die Zügel desselben auf die linke Hand des Verstorbenen. Dann wird es gebunden und getötet. Die einzelnen Teile der Ausrüstung, Zaum, Sattel, Strick, Satteldecke u. s. w. werden neben dem

1) Crooke[4] 208.
2) Tylor, a. a. O. 1, 466 ff.
3) Katanoff, türkische Bestattungsgebräuche 103.
4) ibid. 103.
5) ibid. 102.
6) Tylor, a. a. O. 1, 468.
7) ibid. 1, 482
8) Zeitungsnachricht.
9) Tylor, a. a. O. 1, 479.
10) ibid. 1, 475.
11) Katanoff, a. a. O. 100.
12) ibid. 101 f.

Fußende des Sarges hingelegt.[1]) Gewöhnlich werden sie zerschnitten: der Sattel, der Zaum und der Strick, mit dem man das Tier gefesselt hat. „Alles wird im Jenseits wieder ganz sein."[2])

Die Vernichtung des ganzen Materials ist dem Totenopfer als solchem charakteristisch. — In alten Zeiten wurde bei demselben Stamme das Lieblingspferd des Verstorbenen am Todestage selbst gesattelt, und an die Sattelriemen wurden die Sachen seines Herrn angebunden. Mähne und Schweif des Rosses wurden nach Art des Frauenzopfes gewöhnlich von einem alten Mann geflochten, der das Tier darauf vor der Thüre anband. Hier mußte es solange stehen, bis der Verstorbene aus der Jurte gebracht wurde, bisweilen sogar 2×24 Stunden.[3]) Im Kreise Tarbagatai bekommen die gemeinen Toten unter den Kopf einen Sattel. Bisweilen bindet man zu Häupten ein Pferd an.[4])

Ethnologische Parallelen.

Wir schließen mit einem Ausblick auf die Universalität der von uns dargestellten Sitte. — In Madagaskar kommen Begräbnisse von edlen Personen vor, bei denen zugleich Pferde getötet werden; das gleiche ist bei den turanischen Stämmen Nordasiens der Fall.[5]) Die Indianer in Argentinien begraben den Toten zusammen mit seinem besten Pferde und opfern bei seinem Begräbnisse Pferde, Kühe und Schafe.[6]) Das Pferd des Pawnee-Kriegers wird an seinem Grabe getötet, damit derselbe es sofort wieder besteigen kann, und bei den Comantschen werden die besten Pferde des Verstorbenen samt der Pfeife und den Lieblingswaffen des toten Mannes mit ihm zusammen bestattet.[7])

Überblick.

Die Sitte variiert natürlich je nach den Kulturverhältnissen der sie hegenden Völker. Wie dem Araber das die Glutwüsten seiner Heimat durchschreitende Kamel in das Grab folgt, wie der Germane sein Roß in den Tod mitnimmt, so geleitet den

---

1) ibid. 107.

2) ibid. 108. — Hier bietet sich eine auffällige Analogie mit dem indischen Pferdeopfer dar. Die einzelnen Teile des Opfertieres werden zerlegt und dazu das Gebet gesprochen (Rgveda 1, 162, 9 vergl. Arch. f. Religionsw., Jahrg. 1902, S. 32): „Selbst das, was vom Fleisch des Pferdes die Fliege aß oder was am Opferbeil hängen geblieben ist, was in den Händen des das Opfer vollziehenden Priesters blieb, oder an seinen Nägeln, auch alles das soll bei den Göttern sein." Es handelt sich um die Entsühnung für die Tötung des Tieres, die das Gesetz verbietet, wie es überhaupt Blutvergießen verwirft. Vergl. oben S. 101, Anm. 1.

3) Katanoff, a. a. O. 106.

4) a. a. O. 230.

5) Tylor, a. a. O. 1, 480 f. Auf dem Grabe des Königs Radama wurden stets herrliche Pferde geopfert: Livingstone, Missionsreisen 377.

6) Z. f. Ethnol. 13, 177.

7) Tylor 1, 465.

Samojeden aus den Eisgefilden des Nordens das Renntier ins andere Leben.[1]) Nur eins bleibt sich überall gleich: das Gefühl, der Verstorbene dürfe im Tode nicht um das verkürzt werden, was im Leben so unbedingt sein eigen war. Noch einer interessanten Thatsache sei gedacht: wenn der Herr eines Pferdes bei den Kirgisen stirbt, so heißt das Pferd „verwitwet".[2]) Wie die Witwe dem Manne in den Tod nachfolgt, so auch das Pferd. Die sprachliche Analogie erheischt die Analogie des Totenbrauches.

Bedeutung des Totenschmucks.

Besonders verdient noch die Thatsache hervorgehoben zu werden, daß man das dem Toten beigegebene Roß schmückte.[3]) Denn jeder Schmuck ist Besitz, und jeder Besitz von einer besitzenden Individualität abhängig. „Der Schmuck giebt dem Toten im Jenseits Ehre und Ansehen."[4]) Von neuem zeigt sich also der Glaube an die Persönlichkeit des Rosses. Damit schließt sich der Kreis unserer Betrachtungen.

Das Moment des Individualismus als der Leitfaden der gesamten Untersuchung.

Wir sahen, wie Pferd und Mensch mit einander ein Bündnis eingingen, und wie beide zu einer Individualität sich zusammenschlossen. Wir betrachteten, wie das Tier, dessen persönliche Vorzüge man immer mehr zu schätzen verstand, nach und nach zum empirischen Träger abstrakter Begriffe wurde, die sein Herr allmählich bilden lernte, und wie es dadurch in dessen religiösem und sozialem Leben eine Sonderstellung sich eroberte. Wir stellten die Beziehungen fest, die es mit jenen Begriffen einerseits, mit dem sie verarbeitenden Menschen andererseits verbanden, und fanden das Zugeständnis eines Individualbewußtseins als das höchste dem Pferde von Seiten des Menschen verliehene Attribut. Eben dieses Attribut aber sahen wir als das späteste Produkt einer Entwickelung sich uns erschließen, die von der blos handwerksartigen Verwendung unseres Tieres über das Stadium der einseitigen Schätzung einzelner seiner Eigentümlichkeiten hinaus zur vollgiltigen Wertung seiner Persönlichkeit führte.

---

1) Sonntag, Totenbestattung 51.

2) Z. f. Ethnol. 3, 307; vergl. oben S. 157, Text zu Anm. 2.

3) Beim Begräbnis seines Herrn erscheint das Offizierspferd heute noch im Paradeschmuck.

4) Z. f. Ethnol. 27, 130.

Register der Personen.

(Eigennamen, Gattungsnamen und Termini technici.)

Sanscrit Tscha siehe unter C., Dscha unter J., Ç unter C.
Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten des Textes. Auf die Anmerkungen ist besonders verwiesen.

A.

Aaskereida 57.
Abarbareë 77.
Abu'lphida 158 f.
Achilleus 17; 47 Anm. 3; 132; 153.
Achtfüßler 2.
Acinaces 129.
Açvadanstra 144 Anm. 4.
Açvamedha 47 Anm. 4; 48; u. Theil III.
Açvas Sāmudris 70 Anm. 5.
Açvin 2; 43; 44 Anm. 1; 45; ibid. Anm. 3; 49; 119.
Adam von Bremen 147.
Ādhvaryu 118; ibid. Anm. 3.
Ādityās 64.
Adler 68.
Aedis Vestae 44.
Ägypter 9; ibid. Anm. 3; 22 Anm. 4; 26; 39; 101 Anm. 1; 103 Anm.; 105 Anm. 7.
Aëllo 68.
Aëllópodes hippoi 67 Anm. 7.
Aeneas 14; 47 Anm. 3.
Aeolus 67 Anm. 7; 69.
Aethiopen 108.
Aganippe 77.
Agni 48; 64; 110; 123 Anm. 1.
Agnihotram 118 Anm. 3.
aihva-tundi 144; ibid. Anm. 4.
Ainos 101 Anm. 1.
Aisepos 77.
Alarich 153.
Albino 34.
Alemannen 146.
Alexander 12; 38; 75 Anm. 1; 130 Anm. 3; 133; 158.
Al Muharriq 104 Anm. 6.
Alp 6.
Alsviđr 13; 41.
Amazonen 130; ibid. Anm. 3; 133; 154 Anm. 5.
Amerikaner 1; 32; 54 Anm. 2; 80.
Anchises 14.
Antilochus 75.
Antipsychon 103 Anm.
Āpauscha 44 Anm. 5.
Aprī-Spenden 70 Anm. 5; 101 Anm. 1.
apsarā (s. apsaras) 121 Anm. 6.
apsaras (s. apsarā) 121 Anm. 6.
Araber 3; 17; 25; 33; 36; 53 Anm. 3; 62 ff.; 66; 71 Anm. 8; 81; 84; 102 f.; 103 Anm. 1; 104; 106; 108 ff. 122 Anm. 1; 146; 158 f.; 161; s. Beduinen; Juden; Semiten.
Ardvī Sūra 44.
Areion s. Arion.
Ares 130 Anm 3.
Argentinier 161.
Argiver 131.
Argo 82.
Arion 67; 69; 75 f.
Arjuna 128.
Arkader 132; 154 Anm. 6.
Armenier 40; 51 f.; 114 Anm.; 129. 133 f; 136.
Arnold III. 86.
Arvakr 41.
Arvan 75 Anm. 1.
Assyrier 28; ibid. Anm. 1; s. Babylonier.
Astyanax 130.
Asuras 97.
Athene 27.
Ātreya 93 Anm. 2; 94 Anm.
Auđun 74.

Aurignac 154.
Aurva 45; 50.
avabhrtha 93 Anm. 2.
Avestavolk 26; 65; s. a. Iranier.
Azanos 154 Anm. 6.

B.

Babieça 10 Anm. 3.
Babylonier 28; ibid Anm. 1; 40 Anm. 5; 51 Anm. 4; s. Assyrier.
Bādpā 68 Anm. 2.
Baibar 38.
Bajart 12—14.
Baikan 159 Anm. 2.
Balder 40. 85. 153.
Baldersbrönd 85.
Bālhika 107.
Balios 13; 47 Anm. 3; 68.
Baschkiren 31.
Bastard von Bourbon 139.
Beduinen 33; 62; 159. s. Araber.
Behistūn 14.
Belgier 30.
Beltiren 160.
Benares 113.
Bengalen 11 Anm. 2.
Berchthentag 147.
Berhaupten 141.
Bēžen 158.
Bhagīratha 121 Anm. 2.
Bharata 121 Anm. 2; ibid. Anm. 4 und 6.
Bih-zād 157.
Bismarck 1 Anm. 1.
Blatt des Sieges 95.
Bodd 127.
Bondifer 12 Anm. 1.
Bonifacius 85; ibid. Anm. 5.
Borâq 19; 81.
Boreas 68.
Brahman 124; 127 f.
Bravalla 152.
Bremen 88.
Bretagne 81.
Bṛhaspati 123.
Brunaöld 152 Anm. 4.
Bruno 20.
Brunsaudebreul 87 Anm. 1.
Brynhild 152.
Bucephalus 75 Anm. 1.
Bukolion 77.
Buräten 31; 137 Anm. 2; 160.
Burgk 150 Anm. 3.
Buriäten, s. Buräten.
Busento 153.

C.

Çakuntalā Nādapitī 121 Anm. 6.
Cannada 92 Anm. 5.
Carl der Große, s. Karl d. Gr.
Carl VI. 155.
Carl von Preußen; s. Karl v. Pr.
Carmanier 129.
Cäsar 13; 132.
Castor 85 Anm. 3.
Çatānīka Sāttrājita 121 Anm. 3; ibid. Anm. 5.
Centaur 1; ibid. Anm. 6; 13 Anm. 5. 43; 77 Anm. 4; 79 f; 80 Anm. 4;
Chakrawarta 128 Anm. 1.
Chariklo 77.
Cheiron 69; 77.
Chinesen 4; 6; 26 f.; 31 f.; 105; 156 f.; 160.
Chorioïdea 34.
Chosrow 129.
Christkind 42.
Christus 59.
Chrysaōr 53; 88.
Churel 63 Anm. 4.
Ciolles 67 Anm. 7.
Circus maximus 44.
Çiva 125 Anm. 1.
Cleonae 131.
Cochin-China 160.
Columbus 80.
Comantschen 161.
Compitalia 135 Anm. 2.
Connetable 22.
Cornwall 61.
Côte d'or 143.
Covinar 51.
Çrī 70.
Cyklopen 63.
Cyllarus 77.
Cyrus 157.

D.

Dadhica 49.
Dadhikrā 49; ibid. Anm. 3.
Dadhyañc 45; 49 f.; 51 f.; 75 Anm. 1.
Daedalus 43 Anm. 5.
Daityās 75 Anm. 1.
Dalmatier 131.
Danr 152 Anm. 4.
Dârfoûr 66.
Darius 15 vergl. Udgātar.
Darmapoutry 92 Anm. 5.
Darma Syrym 156.
Darmaya 92 Anm. 5.
Daurgaha 121 Anm. 3.
Davâr 103 Anm.

Deli Bid 65.
Demeter 76–8.
Desultor 47.
Dēvs 45 Anm.
dēv sĕpēd 45 Anm.
Dhrtarāṣtra 121 Anm. 5.
Diasia 135 Anm. 2; 136 Anm. 3.
Dietmar von Merseburg 147.
Diipolien 102 Anm.
Dine 131.
Diomed (der Thracische) 43; 75.
Dioskuren 43; 68; 85 Anm. 3.
Dobigau 149.
Dockum 85 Anm. 5.
Dravide 160.
Drosselbart 69.
Dschinnen 2; 47; 103 Anm. 2.
Dublin 144.
Dulcesal 10 Anm. 3.
Dúlgassen 160.
Dusyanta 121 Anm. 2.
Dvādaçāha 121 Anm. 2.

E.

Edda 137 Anm. 2.
Eduard III. 155.
Ehsten 16.
ëhuscalc 144 Anm. 4.
Eichendopp 6.
Electre 68.
Elias 51.
Elliđi 82.
Elisabethbrücke 113 Anm. 7.
Elmsfeuer 53.
Embrons 87 Anm. 1.
Enipeus 76.
Ephippe 77.
Equisetum 144 Anm. 4.
Equus ligneus 82.
Erichthonios 68.
Erinys 69.
Eriwan 60.
Eskimos 150 Anm. 3.
Eselfresser 31.
Eumelos 65.
Euphrat 113; 129; 132.
Eurus 65 Anm. 8; 68.
Euryalus 77.

F.

Falada 4; 16.
Falke (Eigenname) 68.
Finnen 52.
Firengis 157.
Freyfaxi 151 Anm. 2.
Freyr 15; 146; 151 Anm. 2; 152 Anm. 4; 153; s. Fro.
Friđþiofr 82.
Fro 41; s. Freyr.

G.

Gālava 127.
Gandaw 33.
Gandharven 2 Anm. 39; 80.
Ganeça 125 Anm. 1.
Gangā 50; 113; 121 Anm. 6.
Ganges, s. Ganga.
Gautama 113.
Geister 17 Anm. 6.
Gerrhen 153.
Ghonds 16; s. Khonds.
Ghûl 103; ibid. Anm. 2.
Gilāner 45 Anm.
Glisborn 85 Anm. 4.
gođi 145.
Goethe 2.
Gonds, s. Ghonds.
Gott 65 Anm. 8; 109.
Govinata 121 Anm. 3.
Graelent 87 Anm. 1.
Gram 23.
Grani 13 f.; 23.
Grant 72.
Gregor 146.
Guaycurus 32.
Gudensberg 85 Anm. 4.
Güga 13.
Gullfaxi 41; 122 Anm. 1.
Gulltoppr 40; 122 Anm. 1.
Gustehem 158.
Guzerat 160.
Gwri 13.

H.

Hadding 69.
Hákon 30.
Hans, der alte 11 Anm. 6.
Harald 152.
Harpagos 68.
Harpyie 68 f.
Hâtem-Tai 33.
Hecht an der Kette 83 Anm. 2.
Hekate 79.
Hektor 73; 130.
Heilsberg 85 Anm. 5.
Heimdallr 40.
Hel 150.
Helena 132.
Helios 129; 131 f.
Hengist 22.
Hephästus 79 Anm. 2; 130 Anm. 3
hérađ 145.
Herakles 83.

Heros 154.
Herrnhut 155.
Hexen 7; 9—11; 11 Anm. 5; 59; 89; 104; 136; 143.
Hiisi 52.
Hildesheim 88.
Hippanthropie 11.
Hipparion 13 Anm. 5.
Hippe 69; 77.
Hippo 77.
Hippodrom 44.
Hippogryph 67.
Hippokampen 80; ibid. Anm. 2.
Hippokrates 7.
Hippokrene 88.
Hippopoden 2 Anm. 1.
hippos, die mit h. zusammengesetzten Eigennamen 24 Anm. 1; vergl. 38 Anm. 6.
Hippos (Satyr) 79.
Hippotas 67 Anm. 7; 69.
Hippothoos 3; 24 Anm. 1.
ἱππουρις 144 Anm. 4.
Hənark 72.
Holda 70; s. Holle.
Holländer 86.
Holle 39; s. Holda.
Homöopathie 4 f.; vergl. 111 f.
Horn (König), 82.
Horsa 22.
Horus 26.
Hotar 120; 125 Anm. 1; 137 Anm. 2.
Hrafnkel 151 Anm. 2.
Hrimfaxi 41; 89; 122 Anm. 1.
Hring 152.
Hringhorni 153.
hrossastútr 146 Anm. 1.
Hrungnir 41.
Human 68.
Hünengräber 149.
Hund, der vieräugige; 94 Anm.; 98; ibid. Anm. 2; vergl. Siebenschläfer.
Hûshêdar 45.
Hyksos 130 Anm. 1.
Hypanis 35.

J.

Ibn Dustah 146.
Ibn Fadhlan 155.
idbáz 15.
Indiaman 82.
Indianer 9; 102 Anm. 161.
Indra 10; 25; 48 f.; 91 Anm. 1; 93; 96 f.; 97 Anm. 1; 114; ibid. Anm. 2; 115; 116 Anm. 3; 121; ibid. Anm. 6; 123 ff.
Iranier 33; 44; vgl. Turanier; Perser.
Irländer 13; 63 Anm. 4.
Isaak 99.
Isfendiar 158.
Ixion 77 Anm. 4.
Jäger, der wilde, 2; 52 Anm. 1; 54—7; 54 Anm. 3; 55 Anm. 1; 56 Anm. 2; 3; 8; ferner S. 89; 143.
Jajyna 94.
Jakuten 31.
Janamejaya 114 Anm. 1; 121 Anm. 3; ibid. Anm. 5; 122 Anm. 1.
Japper 143 Anm. 1.
Jergobenj 47.
Jerusalem 19; 81; 130 Anm. 1.
Johann (König) 155.
Johannisfeuer 58.
Josua 130.
Juda 25.
Juden 9 Anm. 3; 24; ibid. Anm. 6; 28; 99 f.; 129; s. Juda; Zacharja; Semiten.
Jütland 152.
Jupiter, s. Zeus.

K.

Kaçmîra 121 Anm. 2.
Kaibenfresser 31.
Kai Chosrau 157.
Kaisak-Kirgisen 31; 156 f.
Kalauria 131.
Kalki 45.
Kalmücken 31; 133.
Kalpa-vṛksa 126 Anm. 2.
Kambodscha 102 Anm.
Kanarienvogel 151 Anm. 1.
Kanowiten 151 Anm. 1.
Karabul 65.
Karenen 160.
Karl der Große 85; ibid. Anm. 4.
Karl von Preußen 86 f.
Karthager 5; 130 Anm. 1; 131.
Katäjûn 158.
Kauçalyā 4 Anm. 1.
Kĕlĕs 81.
Kelpies 72; ibid. Anm. 8.
Kelten 131 Anm. 11.
Kĕren 17 Anm. 4.
Kersasp 33.
Khands 103 Anm. } s. Ghonds; Gonds.
Khonds 110. } s. Ghonds; Gonds.
Kiew 155.
Kinnaras 81.
Kirgisen 17; 31; 47; 66; 107; 156; ibid. Anm. 8; 162.
Kirmesausgraben 141.
Klein-Puppen 152 Anm. 1.

Knochengalgen 140.
Königsberg 143 Anm. 1.
kóniki 73.
Kornmutter 69.
Kreinitz a. d. Elbe 141.
Kronos 77; ibid. Anm. 3.
Kšattar 123 Anm. 1.
Kumys 31; 107; 160.
Kuraisch 62 Anm. 8.
Kurische Nehrung 36.
Kuru 121 Anm. 2.
Kuruksetram 49; 113.
Kynanthropie 11; ibid. Anm. 2.

L.

Labiau 149.
Lacedämonier 131.
Ladislaus 25 Anm. 7.
Lampos 43.
Landlungi 56.
Laomedon 14.
Las-Nocas 32.
libás Hēraklē̄os 83.
Li-Chi-shun 32.
Li-Hung-Tschang 160.
Litauer 155.
Löwe 45.
lóß, lóſō 21.
Loki 53.
Longobarden 154.
lovag 21.
Lucifer 47.
Lübben 141.
Lusitanier 67 Anm. 4; 131.
Lykanthropie 11.

M.

Mab 18 Anm 1; s. Mahr.
Madagascar 161.
Magadha 121 Anm. 2.
magna mater 129 Anm. 7.
Magyaren 156.
Mahābhārata 120.
Mahr 18; ibid. Anm. 1; s. Māb.
Maikönig 140.
Mairitt 139.
māl 107.
Mamilischer Thurm 44.
Mânekir 127.
Manidatta 39.
Man of war 82.
Maria; s. Unsere liebe Frau.
Marimos 126 Anm. 1.
Mars 129.
Marschall 22.
Marsfeld 132.
Martini 42; 140.
Maruts 122.
Mārutta Āviksita 108; 122 f.
Massageten 129; ibid. Anm. 8.
Mazenderāner 45 Anm.
medhas 100 Anm. 5.
Medien 22 Anm. 4.
Medusa 88.
Mekka 19; 81.
Melanippe 77.
Menschenopfer, s. Purusamedha.
Menschtiger 11 Anm 2.
Menzana 132 Anm. 1.
Mephistopheles 55.
Messias 35.
Mihrdschān 71.
Mimir 5; 115.
Minnagara 127.
Minotaurus 75 Anm. 1.
Mithra 44, s. Mitra.
Mithridates 132.
Mitra 115; 119 s. Varuna; 129; s. Mithra.
Mönitz 149.
Moloch 131.
Mond 40; ibid. Anm. 5.
Mongolen 31 Anm. 10; 160.
Montenegro 157.
Moosweiblein 55 Anm.
Moses von Chorene 157 Anm. 3.
Muharriq, Al 104 Anm. 6.
Muhammad 19.
Muotisheer 57.
Mysier 131.

N.

Naïs 77.
Nanna 153.
Neleus 76.
Neptun 132; s. a. Poseidon.
ni-hnu 103 Anm.
Nikolausabend 52 Anm. 2.
Nivernais 143.
Nix 72.
Njĕguš 157.
Norweger, s. Skandinavier.
Nykur 72 f.
Nymphe 71 Anm. 4; 121 Anm. 6

O.

Oceanus 75; 77 Anm. 3
October equus 44; 132.
Odenberg 85 Anm. 4.
Odhin, s. Wodan.
Odysseus 77; 81.
Offertorium 155.

Okypete 68.
Okyrhoë 77.
Olaf 37; 146; 151 Anm. 2.
Orkney-Inseln 61.
Orpheus 82.
Ortelsburg 152 Anm. 1.
Osiris 26.
Osseten 157.
Ostjäke 102 Anm.
Oswalt 85.

P.

Paderborn 88.
Palamedes 132.
Palozen 156.
Pantaleon 20.
Paropamisus 107.
Parther 113; 129.
Pasiphaë 43 Anm. 5.
Patagonier 32.
Patroklos 13; 75; 153.
Pawnee-Krieger 161.
Pedasus 77.
Pegasus 53; 67; 88.
Peleus 75.
Pelias 3; 76.
Pelion 69.
Peneios 75.
Permessos 77.
Perser 14; 22 Anm. 4; 28; 31; 44 f.; 62; 64; 113; 129; ibid. Anm. 1; 133; 136; 157; s. a. Carmanier.
Pestreiter 17.
Pfingstbutz 140.
Pfingstl 93 Anm. 2.
Phaëton 43.
Phālguna 138.
Phigaleia 76; 78.
Philyra 77; ibid. Anm. 3.
Phlogeos 68.
Phönicier 131.
Pilatussee 134.
Podarge 68.
Poilada 124.
Polen 32.
Polkan 70.
Pollux 85 Anm. 3.
Pompejus 132.
Poseidon 27; 43 Anm. 5; 69; 71; 75 ff.; 115; 130 Anm. 3; 131 Anm. 4; 132; s. a. Neptun.
pradaksiṇam kar.
Prajāpati 70; 92; 96; 114 ff.; 115 Anm. 6; 116 Anm. 3; 117 Anm. 1.
Preußen 155.
Pṛthu 121 Anm. 2.
Puṇḍra 121 Anm. 2.
Purohita 118.
Purukutsa 121 Anm. 3–4.
Purusamedha 97 Anm.; vergl. 99; 104 Anm. 6; 134.
Puṣkara 113.

Q.

Qazwini 71 Anm. 8.
Quaden 32.
Quickborn 85 Anm. 4.

R.

Radama 161 Anm. 5.
Rainold, Reinold 12; 137 Anm. 2.
Rājasūya 121 Anm. 2.
Rajpute 13; 16.
Ranis 149.
ráró 65.
rathakāra 27.
Rehsch 12; 14; 27; 64.
Reinardus 119 Anm. 4.
Reiter, der apokalyptische 35.
Rhesus 43; 65.
Rhodos 130 Anm. 1; 131; 134.
Rio de la Plata 32.
Risika 124.
Roeden 135.
Roshaupte 141.
Roßbach 88.
Rubikon 132.
Rudra 94 Anm.
Rügen 152.
rukmin 122 Anm 1.
Ruprecht 42.
Russen 60; 69; 142; 155.
Rustem 12; 27 f.

S.

Saburaner 146 Anm. 6.
Sacharja 35.
Sacravienser 146 Anm. 6.
Salentiner 131.
Sambarta 123.
Samjñāp 101.
sam-jñap 102 Anm.
Samojede 162.
Sanassar 51 f.; 72; 88.
Sarazenen 99 f.; 102 Anm.
Sarasvati 49 f.; 122 Anm.
Sarmaten 2 Anm. 1; 32.
sarve devās 123 Anm. 1.
Sattrasaha 121 Anm. 6.
Saturn 77.
Satyr 79.
Schakaulak 149.
Schelm 31.

Schimmelreiter 41 f.; 73.
Schotten 12.
Schweden, s. Skandinavier.
Schütze, der (Sternbild) 45.
Scythen, s. Skythen.
Sellö 66.
Semiten 2; 8; 22; 27 f.; 33; 36; 38; 66; 102 Anm.; 103; ibid. Anm 2; 104; 109; 130 Anm. 1; 133; 158 f.; s. auch unter Araber, Juden, Phönicier, Karthago.
Sepoy 32
Set 130 Anm. 1.
Setanta 13.
Sibirier 52.
Siebenschläfer 13 Anm. 4; 150 Anm. 3.
Sigurd 23; 152.
Sijawusch 36; 157.
Silene 43; 79.
Silfrintoppr 40; 122 Anm. 1.
Sinaï 159 Anm. 2.
Sirius 44 Anm. 5.
Skamander 130.
Skamandrios 130.
Skandinavier 4; 30; 57; 142; 144; 146 ff.; ibid. Anm. 1; 152.
Skinfaxi 41; 122 Anm. 1.
Skutari 159 Anm. 2.
Skythen 1 f.; 7; 16; 29; 35; 129; ibid. Anm. 7; 132; 133 Anm. 2; 153; s. a. Hypanis, Gerrhen.
Slaven 3; 39 f.; 46—8; 53; 134; 155.
Sleipnir 1; 62 Anm. 1; 89.
Smeji 53.
Snorri 152 Anm. 4.
Sol 44.
Soma 89.
Somadeva 13 f.
Spanier 1.
Steffansritt 42 f.
Stephanustag 140.
Stempe, Frau 70.
Stint an der Kette 83 Anm. 2.
Strymon 113; 129.
Stute (Gebäck) 135.
Sudan 66.
Sudās 122; ibid. Anm. 2.
Suhrāb 12; ibid. Anm. 1; 157.
Surb-Sargis 60.
Swantowit 15 Anm. 5.
Syāma Karna 127.
Szellö 66.
Szepaßzony 59.

T.

Taltos 14; 87 Anm. 1.
Tangie 72.
Tarbagatai 116.
Tartaren 53; 156; 160.
Tátos 14 f.; 53; 87 Anm. 1.
Tausend und eine Nacht 18; 71.
Taygetos 131.
Teleuten 53.
Tencterer 23.
Teufel 2; 17; 45; 53; 55 f.; 56 Anm. 8; 57; 59; 119 Anm. 4.
Thauloniden 102 Anm.
Thaumas 68.
Theodorich 68.
Thessalien 78.
Thiessow 135.
Thingstätte 146.
Thor 146.
Thracier 43.
Thrand 151 Anm. 2.
Throndheim 146.
thyëllópödës hippoi 67 Anm. 7.
Tiberius 113.
Tierhaupten 141.
Tigranthropie 11.
Tiridates 113; 129.
Tod (der, als Personification) 17; s. Geister.
Todas 102 Anm.
Topielec 113 Anm. 7.
Toxaris 132; 154.
traiyambakahoma 103 Anm.
Tribulus lanuginosus 144 Anm. 4.
Triglav 15.
Triptolemos 102 Anm.
Tritonen 80.
Troër 22 Anm. 4; 72; 130 f; 153
Trud 6.
Tryggvi 151 Anm. 2.
Tscheremissen 47 Anm. 4.
Tscherkessen 159 Anm. 2.
Tungusen 160.
Türke 9; 159 Anm. 2; 160 ff.; s. Uralaltaïsche Völker.
Turânier; 33; 161; s. Iranier.
Turkmene 107.
Tvaṣṭar 116.
Tyndareos 132.
Tyro 76.

U.

Uccaiḥçravas 47.
Uchuanen 160.
Udgātar 117, vergl. hierzu Darius.
Ungarn 14; 38; 65 f.; 87 Anm. 1; 133; 156; ibid. Anm. 3.
Unsere liebe Frau 52.
Upsala 147.
Uralaltaïsche Völker 157.

Urartu 28 Anm. 1.
Ursā 28 Anm. 1.
Urstier 6 Anm. 3.

V.

Vacanda 60.
vādava 50.
Vaiçyās 25 Anm. 6.
Vājapeya 26; 121 Anm. 2.
valets-de-pieds 155.
Vandalen 32.
Varuṇa 47 Anm. 4; 70; 93 Anm. 2. 96; 113; 115 ff.; 116 Anm. 2; 117 Anm. 1; 119; 124 f.
Varuṇa-Opfer 123.
Varus 134 Anm. 1.
Vasu 70.
Vāyu 64.
Veneter 131.
ver sacrum 147.
Verethraghna 44 Anm. 5.
Viçvāmitra 127.
viçve devās 123 Anm. 1.
Villám 66.
Viṣṇu 45; 50; 123; 124 Anm. 9; 125; 128.
Vitellius 132.
Vṛtra 48; 91; ibid. Anm. 1; 97; 98 Anm. 2.
Vyāna 115 Anm 5.

W.

Walburgis 85; s. Walpurga.
Walküren 10; 89; 143.
Walpurga 89, s. Walburgis.
Walpurgisnacht 137.
Waterkelpy 74.
Weißdorn 144.
Westray 61.
Wilibald 85.
Windfuß 68.
Winfrid 87.
Winkel 86.
Wittekind 36; 85.
Wodan 1 f.; 10; 41 f.; 54; 57; 69; 85 Anm. 4; 115; 135; 140; s. a. Sleipnir.
Wolken-Opfer 123 f.

X.

Xanthos 13; 47 Anm. 3; 68; 76 f.
Xerxes 113; 129.

Y.

Yajamāna 118 Anm. 3.
Yajñagāthās 121.
Yama 94 Anm.; 124 f.
Yama-Opfer 123.
Yamunā 113; 121 Anm. 6; 122 Anm.
Yātudhānās 75 Anm. 1.
Yavādiyā 13.
Yayāti 127.
Yggdrasil 69.
Yuddhiṣṭhira 121 Anm. 2.

Z.

Zephyrus 14; 67 Anm. 5; 68 f
Zeus 14; 75; 83; 130 Anm. 3; 132.
Zeust 141.
Zwerge 17 Anm. 4; 110.

Register der Sachen.

(Zugleich Stoff-Übersicht.)

Albinismus der Blitztiere 57; s. Schimmel.
Auge des Pferdes, s. Heldenroß; Pferd.
Äußeres von Pferden, s. Pferd.
Befruchtung des Pferdes, s. Heldenroß.
Beine des Pferdes, s. Pferd.
Berührung als Mittel zur Besitzergreifung 4 Anm. 3.
Blitz heiligt das Getroffene 58; 60; vergl. 86 und unter Trappe.
Blut des Pferdes, s. Pferd.
Brühe des Pferdes, s. Pferd.
Diluvialpferd 29; Verwendung seiner Körperteile 29.
Divinationsgabe des Pferdes, s. Pferd.
Drache als Blitz 51.
Eigennamen des Pferdes, s. Heldenroß.
Elmsfeuer 53; vergl. Irrlicht.
Esel als Substitut des Pferdes: — in der Volksmedizin 8; — erzeugt Quellen 85 Anm. 8; 86; — wird geopfert 129.
Farbe des Pferdes, s. Pferd; Schimmel; Rappe.
Fell des Pferdes, s. Pferd.
Fett des Pferdes, s. Pferd.
Feurigkeit des Pferdes, s. Pferd.
Fleisch des Pferdes, s. Pferd.
Fleischfressen einzelner Rosse, s. Pferd.
Flügel-Pferd, s. Pferd.
Füße des Pferdes, s. Pferd.
Fütterung des Pferdes, s. Heldenroß.
Galle des Pferdes, s. Pferd.
Geifer des Pferdes, s. Pferd.
Genealogien des Pferdes, s. Heldenroß.
Gesamtopfer 119 Anm. 4; s. Jahresopfer.
Geschirr des Pferdes, s. Pferd.
Geschlecht des Pferdes, s. Heldenroß; Pferd.
Gestüte, ihr Vorhandensein im Altertum 28.
Gewitter, Sitten beim, 54.
Größe der Geisterpferde, s. Pferd.
Gurt des Pferdes, s. Pferd.
Haar des Pferdes, s. Pferd.
Haarschmuck des Pferdes, s. Pferd.
Halbgöttlichkeit einzelner Pferde, s. Pferd.
Handpferd, Verwendung am Wagen 25 f.
Hase, wurde nicht gegessen 103 Anm. 2.
Hausgeister pflegen Pferde 18.

Haut des Pferdes, s. Pferd.
Heldenroß (s. namentlich S. 12—14 und hier unter Pferd).
  Auge 14.
  Äußeres s. Pferd, „Äußeres"; „Fuß".
  Befruchtung, analog der menschlichen 12.
  Eigennamen des **H.** 13; 76 Anm. 4; 82; das Verhältnis der **E.** zum Worte für Reiter 14; 21 f.; 24 Anm. 1; 38 Anm. 6; symbolische **E.** 65 f.; 68; 88; das Pferd überträgt seine **E.**: — auf den Reiter 24 Anm. 1; — auf Pflanzen 73 Anm. 3; — auf Schiffe 81 f.
  Fütterung durch den Helden selbst 14.
  Genealogien 14; 76 Anm. 4.
  Geschlecht, stets männlich 28.
  Sprechen des, mit dem Helden 13 f.
  Unsterblichkeit einzelner 14; 47 Anm. 3; 75.
  Unzertrennlichkeit von Roß und Reiter 12; 87 Anm. 1; vergl. Pferd, „Erbgegenstand".
  Weinen um den Herrn 13.
Hengst s. Heldenroß, „Geschlecht"; Pferd, „Geschlecht".
Herz des Pferdes, s. Pferd.
Hornige Vorsprünge an den Füßen des Pferdes, s. Pferd.
Huf des Pferdes, s. Pferd.
Hufeisen des Pferdes, s. Pferd.
Hund als Opferbeigabe 147; 150 Anm. 3; 152 f.; 155 und oft.
Hund der vieräugige, s. Pferdeopfer und Reg. der Personen unter „Hund".
Jahreskreislauf, Eintheilung des: — in drei Teile 44 Anm. 1; — in vier Teile 43 f.; — in sieben Teile 43.
Jahresopfer 119 Anm. 4; s. Gesamtopfer.
Irrlicht verwandelt sich in eine Stute 53; s. Elmsfeuer.
Kameel als Analogon zum Pferde: — mit dem Schiffe identifiziert (als Schiff der Wüste) 81; — opferbar 104; — das weiße Opfertier bevorzugt 100; — symbolisch mit Krankheiten beladen 17; s. Kameelopfer.
Kameelopfer als Analogon zum Pferdeopfer: — Substitut des Menschenopfers 99; — Beschreibung 109 f.; — Grabmitgabe 158 f.
Kammhaare des Pferdes, s. Pferd.
Klettern einzelner Pferde, s. Pferd.
Knochen des Pferdes, s. Pferd.
Kopf des Pferdes, s. Pferd.
Kopfschmuck des Pferdes, s. Pferd.
Körper des Pferdes, s. Pferd.
Körperteile, verschiedene, des Pferdes, s. Pferd.
Kot des Pferdes, s. Pferd.
Kriegswagen 22 Anm. 4; 25 f.; 27; Hengste im alten Indien nicht vor den **K.** gespannt 25; s. Pferd, „Füße".
Kuh s. Rind.
Kumys, s. Reg. d. Personen.
Lanze als Blitzsymbol 86; s. Schwert.
Leber des Pferdes, s. Pferd.

Mähne des Pferdes, s. Pferd.
Mark des Pferdes, s. Pferd.
Maul des Pferdes, s. Pferd.
Menschenopfer, den Flüssen dargebracht 100; 113 Anm. 7; s. a. den gesamten Abschnitt III.
Milch des Pferdes, s. Pferd.
Mist des Pferdes, s. Pferd, „Kot".
Mond als Schimmel oder mit dem Schimmelgespann versehen 40.
Musik-Verständnis des Pferdes, s. Pferd.
Mut des Pferdes, s. Pferd.
Nachgeburt des Pferdes, s. Pferd.
Nüstern des Pferdes, s. Pferd.
Ochse s. Rind.
Ohren des Pferdes, bei mythischen Figuren, s. Pferd.
Opfer und Zauber 97 Anm.; das arische **O.** im Verhältnis zum semitischen 103 Anm. 1; Idee des O. 111 f.
Opferasche s. Pferdeopfer, „Opferasche".
Peitsche s. Pferd.
Pfadfinden des Pferdes, s. Pferd.
Pferd s. Handpferd; Heldenroß; Schimmel.

1. Körper und Körperteile (Sekrete; Produkte).

Amnium 8.
Auge, soll vergrößern 3; der Blitzrosse, sprüht Feuer 51.
Äußeres (Beschreibung von Rossen) 12 Anm. 1; 14; 39.
Beine, Durchziehen zwischen den, 4 Anm. 3; s. Fuß; Huf.
Blut 29; 140 Anm. 7; 145 ff.; 154.
Brühe 145.
Farbe, s. Pferd.
Fell 145.
Fett 4 Anm. 1; 7; 145.
Fleisch wird genossen 29—33; vergl. 95 f. und 96 Anm. 1; 101; 104; 136; 145; s. a. Pferdeopfer.
Flügel 66.
Füße, bleiben bei Verwandlungen konstant 11 Anm. 5; sind beim Rosse Cäsars menschenähnlich 13; rennen den Gegner zu Boden 25 Anm. 7; vergl. 95; **F.** der Blitzschimmel 55; der Satyrn und Silene 79; des Teufels 55; vergl. Pferd, „Huf"; „Hufeisen".
Galle fehlt beim Pferde 32.
Geifer 7.
Geschlecht, männliches, im Sprichwort bevorzugt 37; s. Heldenroß; Kriegswagen.
Haar als Grabmitgabe 149; 156; s. Pferd, „Kammhaare"; „Mähne"; „Schwanz".
Haut 4 Anm. 3; 29; 32; 160.
Herz 145.
Hornige Vorsprünge an den Füßen („**Hornwarze**") 66.
Huf, zu Schuppenpanzern verarbeitet 29; in der Volksmedizin 8; 58; an die Stallthür genagelt 140; man trinkt aus ihm

Pferd.

58—61; 136; **H.** des Gewitterrosses: — erzeugt den Blitz 52 f.; — den Regenquell 83 f.; — ist aus Stahl 52; s. Pferd, „Füße"; „Hufeisen".
Kammhaare, von Geistern geflochten 18; s. Pferd, „Zöpfe".
Knochen 29; 149; s. Pferd, „Körper"; „Skelett".
Kopf von Dämonen 80 f.; als Blitzsymbol 52 f.; 142; in der Volksmedizin 6 f.; an Giebeln 4 f. vergl. 100; 136; 140; 142 ff.; 145; beim Bauopfer 5 f.; 20; in die Sonnwendfeuer geworfen 140; 144; als Weihgeschenk 145; als prähistorischer Fund 149 und oft; kulturell verwandt als: — Keule 49 f.; — Musikinstrument 137; – Schlitten 143 Anm. 7; — Grabmitgabe 156.
Körper, gesamter, bewirkt Fruchtbarkeit 3 ff.; vergl. 115 Anm. 5; mit dem weiblichen **K.** verglichen 108; s. Pferd, „Skelett"; „Reiten"; Pferdeopfer.
Körperteile, verschiedene, und Secrete 6 ff.
Kot 7; 52.
Leber 32; 145.
Mähne 41; als Grabmitgabe 158; s. Pferd, „Haar"; „Kammhaare"; „Haarschmuck".
Mark 4 Anm. 1.
Maul 52.
Milch, als Nahrungsmittel 3; 29; als Aphrodisiacum 3; als Heilmittel 7 f.; begründet durch ihren Genuß Verwandtschaft 10; wird gebuttert 7; 29; wird als Kumys verwendet 106 Anm. 1; 160.
Mist s. Pferd, „Kot".
Nachgeburt 7.
Nüstern 52.
Ohren, der Silene 80.
Schädel, s. Kopf.
Schwanz in der Kulturgeschichte 5; 9 f.; der Silene 80; mythischer Wesen Indiens 81; wird als Trauerzeichen abgeschnitten (auf Gräber gepflanzt); 157 f.; s. Pferd, „Haar"; „Haarschmuck"; Sonnenschirm.
Schweiß 7 (vergl. Pferd, „Schwitzen").
Sehnen 29.
Skelett erweckt Fruchtbarkeit 6; als Überrest eines Opfers 144; 147; 149; als Grabmitgabe 155.
Urin 7.
Zahn 8; 29; mit dem Schiffsanker verglichen 81; der Tátos kommt mit Zähnen auf die Welt 87 Anm. 1; **Z.** als prähistorischer Fund 149.
Zunge 145.

2. Eigenschaften und Attribute.

Divinationsgabe 84; vergl. das Marginale S. 15: „Pferd erteilt Omina"
Eigennamen, s. Heldenroß.

Pferd.
Farbe 12 Anm. 1; 13 ff.; 16 Anm. 3; 35 f.; 38; 43 Anm. 5; 47; 65 Anm. 8; 85 Anm. 4; s. Schimmel; Rappe.
Feurigkeit der armenischen Blitzrosse 72.
Fleischfressen; s. Reg. der Personen, „Bucephalus"; „Diomed".
Größe 3; der Geisterpferde 73; s. a. Pferd, „Auge".
Halbgöttlichkeit 71; vergl. Heldenroß.
Klettern 20.
Musikverständnis 23 Anm. 7.
Mut 21 Anm. 1.
Pfadfinden 5; 19 f.
Rollen auf der Erde 66.
Saufen, von Feuer 53.
Scharren 87 Anm. 1.
Schnauben von Feuer 55.
Schnelligkeit 64 f.
Schwitzen 18.
Sehen in der Nacht, s. Heldenroß, „Auge".
Sprechen 10 f.
Trappen-Schlagen 58 ff.; Verehrung der Trappe 60; aus ihr fließt Wasser 61 ff.; sie täuscht, wenn man das Pferd rückwärts führt 63; Trank-Libation auf dieselbe 63; vergl. 84 f.; sie begründet Eigentum 87; vergl. Blitz; Pferd, „Füße", „Huf".
Wiehern 15; 87 Anm. 1.
Zerstampfen des Blitzschimmels s. Pferd, „Huf".
Zeugungslust 3.
Zeugungsmodus 71.

3. Ausrüstung und Schmuck.

Geschirr als prähistorischer Fund 149.
Gurt, s. Pferd, „Sattel".
Haarschmuck, Schmuck der Mähnen- und Schwanzhaare, Bekränzung u. s. w. 122 Anm. 1.
Hufeisen 8 f.; 58; als Votivgabe: — für Kirchen 20 vergl. 85 Anm. 5; — für Quellen 51; 61; — für Bäume 61 f.: Veneration durch schottische Seeleute 61 Anm. 4; als Glücksfund 62 f.; als Grabmitgabe 156; s. Pferd, „Huf", „Trappenschlagen".
Kopfschmuck 152 Anm. 1.
Peitsche als Grabmitgabe 156.
Sattel, den Orakelpferden aufgelegt 15; vom Pferde wiedererkannt 157; nach dem Tode des Herrn umgekehrt 17; 158; als Substitut des Pferdes 23; als Blitz 57; als Grabmitgabe 152 Anm. 3—4; 155 und öfter; S.-Gurt, symbolisch gelöst 4.
Schmuck als Grabmitgabe 162.
Sporen 152 Anm. 1.
Steigbügel als Grabmitgabe 154 f.
Zaum 16; mit dem Steuer eines Schiffes verglichen 81; als

Pferd.
mystischer Stellvertreter des Pferdes 143 vergl. 16; als Grabmitgabe 152 Anm. 1 und 3; vergl. 160.
Zöpfe, aus den Haaren geflochten 18; ibid. Anm. 1; 161; s. Pferd, „Kammhaare“.

4. Pferd und Mensch.

Pferd als:

Amme 3.
Analogon des Menschen 12 und ibid. Anm. 4.
Bedeutung, sociale, bei Nomadenvölkern 107 f.
Eigentum, s. Pferd „Erbgegenstand“.
Erbgegenstand 23; 87 Anm. 1; 151 f.; vergl. Pferd „Reittier.“
Fleischgenuß, Metamorphose durch den, 95 f.; vergl. 96 Anm. 1; s. Pferd, „Fleisch“.
Grabmitgabe 23.
Haustier (Geschichte und Verbreitung) 22 Anm. 4.
Idol 15 f.
Jagdtier 19; 28 f.
Kunstobjekt 77 f.; vergl. 75 Anm. 8; 79 Anm. 2.
Opfer, s. Pferdeopfer.
Reittier 1; der Götter 2; ibid. Anm. 3; 43; 45; 50 Anm. 4; 51 Anm. 4; 97 Anm. 1 (als solches nicht von Menschen benutzt 38; vergl. 17); der personifizierten Winde 65; der Wassergottheiten 75; 80 Anm. 2 vergl. 82; von Krankheitsdämonen 17; von Neugeborenen 4; von den Indogermanen 80; vergl. Pferd, „Erbgegenstand“.
Symbol der Schnelligkeit 40 Anm. 3; 75 Anm. 8; vergl. Pferd, „Schnelligkeit“.
Totem-Tier 3; 10; 33.
Wunschding 23; 26.

Pferdegräber 156.
Pferdeopfer:

1. Allgemeines.

Zur Theorie des, 129. Geschlecht des Opfertieres 106 Anm. 1. Farbe des Opfertieres: — bei den Griechen 40; 46 Anm. 3; — im germanischen Norden 46 Anm. 4; — im alten Indien 121 Anm. 5; 125; 127; — Einzelheiten 47 Anm. 4; vergl. Rappe; Schimmel. — Darbringung: — den Strömen 76 Anm. 1; 100; 113; 128; — der Schwelle von Gebäuden durch lebendiges Begraben 17; Opferstätte: — besonders fruchtbar 6; — durch aufgepflanzte Pferdeköpfe gekennzeichnet 5; 90; Rituelle Bräuche: — des gemeinschaftlichen Verzehrens des Opfermahles 110; — des Tanzes 109; — der Veneration der Opferpfähle (ursprünglich Opferbäume) 47 Anm. 4; — der Läuterung durch das Opferfeuer 58; Einzelne **Pf.** 6; als Windopfer 131 Anm. 5.

2. Indisches Pferdeopfer.

Grundidee 46; Name der Darbringer 91; vergl. 108; 113; 121 Anm. 2; 122 f.; Zeitpunkt der Darbringung

117 f.; Ort der Darbringung 113; Opfergottheiten 113 ff.; Anzahl der Opfertiere 116 f.; Geschichte des Ritus; der Açvamedha als: — volkstümliches Opfer 106; — Brahmanenopfer 93; 116–8; mimischer Akt 98 f.; der ausgestaltete Ritus (s. unter 1): feierliche Ankündigung des Opfers 118 Anm. 3; 91 f.; Tötung des Hundes 48; 93 Anm. 2; 98 Anm. 2; Eskorte des Opferrosses 91; 95; Lobgesänge auf den Veranstalter des Opfers 121; 156 Anm. 8; die Großköniginnen schmücken das Pferd, s. Pferd, „Schwanz"; symbolischer Kriegszug 92; das Mittel der Tötung des Opferrosses 101 f.; vergl. 124; Trauerceremonien der Großköniginnen (Totentanz, dreimaliges Umkreisen als Form der Veneration, wozu auch 153) 101 Anm. 1; Beischlaf der Königin mit dem toten Hengste 137 Anm. 3; Spende mit dem Huf des Rosses s. Pferd, „Huf"; das Reinigungsbad (symbolische Opferung eines Krüppels) 93 Anm. 2; 125; abschließende Huldigungsceremonie 94 Anm. 4; Magie der Opferasche 125 f.; 126 Anm. 1; Priesterhonorar 126 Anm. 2; vergl. auch sämtliche Marginalia, sowie Schimmel; Rappe.

Rabe, Teufel als, 56.

Rätsel, ihre kulturhistorische Wichtigkeit 137 Anm. 2.

Rappe 13; 15; 36 f.; 39; 43; ibid. Anm. 5; 44 Anm. 5; 47; 53; 57; 73; 77. Genuß seines Fleisches gilt als tötlich 32.

Reittier, s. Pferd.

Riechen als Form des Genusses 4 Anm. 1.

Rind, Bedeutung im Frieden 28; Rinderkopf als Substitut des Pferdekopfes schützt vor Blitz 53; dem Zeus wurden nur Stiere geopfert 76; die Kuh unantastbar 105; Bedeutung des R. in der Mythologie 105 f.; das Kuhopfer 105 Anm. 10.

Rollen des Pferdes, s. Pferd.

Sattel, s. Pferd.

Sausen, von Feuer durch Rosse, s. Pferd.

Schädel des Pferdes, s. Pferd, „Kopf".

Scharren des Pferdes, s. Pferd.

Schiff der Wüste, s. Kameel.

Schimmel als Reittier: — mythischer Helden 12; vergl. 85 Anm. 4; — von Krankheitsdämonen 17; — Sterbender (Entrückungswesen) 19; in der Kulturgeschichte: — gründet Kirchen 20; — gründet Wohnstätten 5; — der schwarzohrige S. besonders geschätzt, s. Reg. der Personen unter Syāma Karna; im Aberglauben: — in der Volksmedizin 4; 32; — als Liebling der Hausgeister 18; — bannt Geister 58 f.; — zieht das Feuer an 72; 84; — verwandelt sich in Hexen 10; — erschließt die Zukunft 15; in der Natursymbolik: — als Blitz 55; 84; — als Wasser 70 f.; 71 Anm. 7; (geht in Quellen ein 73; entsteigt einer Quelle 74); s. a. Albinismus; als Opfertier bevorzugt von den: — Indern 121 Anm. 5; — Persern (beim Opfer des Chosrow) 129; vergl. ibid. Anm. 7; — Venetern 131; — Arkadern 132; — Athenern 132; s. hierzu unter Pferdeopfer; als Schwuropfer 154 Anm. 5.

Schimmelreiter 73.
Schmuck des Pferdes, s. Pferd, „Haarschmuck“; „Schmuck“.
Schnauben des Pferdes, s. Pferd.
Schnelligkeit des Pferdes, s. Pferd, 2 und 4.
Schuh 52 Anm. 2.
Schwanz des Pferdes, s. Pferd.
Schweineopfer 105 Anm. 7.
Schweiß des Pferdes, s. Pferd.
Schwert als Blitzsymbol 51 f.; vergl. Chrysaor; Lanze.
Schwitzen des Pferdes, s. Pferd.
Seelenwanderung 92.
Sehen des Pferdes in der Nacht, s. Pferd.
Sehnen des Pferdes, s. Pferd.
Skelett des Pferdes, s. Pferd.
Sodomie 4; 10 f.
Sonnenschirm, analog dem Pferdeschwanz 9.
Sporen s. Pferd.
Sprache des Pferdes, s. Heldenroß; Pferd.
Steigbügel, s. Pferd.
Stierkopf, s. Rind.
Streitwagen, s. Kriegswagen.
Stutereien bei antiken Völkern 28.
Substitutionsopfer, das Pferd für den Menschen substituiert s. Menschenopfer; Puppen für den Menschen 114 Anm.; 135 f.; Tiere für den Menschen 142 Anm. 1; der Bronzeguß eines Pferdes für ein Pferd 149 f.; 154; 159 f.; das papierne Modell eines Pferdes für ein Pferd 160; s. Kameelopfer.
Tanz zu Ehren Verstorbener 154 Anm. 2; vergl. Pferdeopfer.
Thingstätte, die 146.
Totem-Tier, s. Pferd.
Totenopfer 148 Anm. 5.
Trappen-Schlagen des Pferdes, s. Pferd.
Unsterblichkeit des Pferdes, s. Heldenroß.
Unzertrennlichkeit von Roß und Reiter, s. Heldenroß.
Urin des Pferdes, s. Pferd.
Verwandlung in Pferdegestalt 11.
Wagenrennen 26; 107; zu Ehren Verstorbener 154 Anm 6; s. a. Kriegswagen.
Weinen eines Pferdes, s. Heldenroß.
Weißdorn 144.
Weiße Farbe, s. Schimmel; Kameel.
Wiehern des Pferdes, s. Pferd.
Zahn des Pferdes, s. Pferd.
Zaum, s. Pferd.
Zerstampfen mythischer Rosse, s. Pferd.
Zeugungsact, der, begünstigt atavistische Körperformen 71; 76.
Zeugungslust des Pferdes, s. Pferd.
Zeugungsmodus mythischer Pferde, s. Pferd.
Zöpfe des Pferdes, s. Pferd.
Zunge des Pferdes, s. Pferd.

Berichtigungen und Nachträge.

S. 10 Anm. 3 Zeile 6 von unten lies: „Veröffentlicht" statt: „Veröffentlicht".
S. 13 Zeile 19 lies: „Alsviđr" statt: „Alsviedhr".
S. 16 Zeile 12 lies: „tönerne Pferde" statt: „aus Lumpen hergestellte Pf.".
S. 16 Zeile 7 von unten lies: „Die Zeit der Zwölften" statt: „Die Zeit der zwölften Stunde".
S. 26 Anm. 2 lies: „Çatap" statt: „Catap".
S. 33 Zeile 17 lies: „Sa'di" statt: „Sa'di".
S. 35 Anm. 4 und S. 65 Anm. 8 Ursprünglich wurden wohl die vier verschiedenfarbigen Pferde nach den vier Himmelsrichtungen laufend vorgestellt, s. F. E. Peiser in der Orientalistischen Litteraturzeitung Jahrg. 1901, Spalte 313ff. Die Symbolik in der Farbengebung ist fraglich.
S. 47 Zeile 17 lies: „Uccaiḥçravas" statt: „Uchaiḥçravas".
S. 49 Anm. 1 lies: „Rgvedastellen" statt: „Regvedastellen" und streiche die Worte von: „Siehe" bis: „und".
S. 57 Anm. 4 lies: „Schulenburg" statt „Schulenberg".
S. 59 Anm. 4 lies: „K. u. H." statt: „K. u. Hin".
S. 65 Anm. 8 vergl. oben zu S. 35 Anm. 4.
S. 67 Anm. 7 lies: „Welcker" statt: „Welker".
S. 70 Zeile 2–1 von unten streiche den Satz „Nach" bis „gebildet" und Anm. 9
S. 76 Anm. 4 Zeile 4 von unten lies: gestiegen ist" statt gestiegen ist.
S. 78 Zeile 4 von unten lieſz: „Heiligtum der Götter[4])" statt: „Heiligtum der Götter".
S. 85 Anm. 4 Zeile 7 der Anmerkung lies: „Kaiser" statt: „König".
S. 99ff. Ein glänzendes Beispiel für die Tragfähigkeit der Substitutionsidee bietet die Schlachtung eines Bocks als Schwuropfers an Stelle des opfernden Königs: F. E. Peiser, Studien zur orientalischen Alterthumskunde 2, S. 3 = Mittheilungen der vorderasiatischen Gesellschaft 1898 S. 229.
S. 100 Anm. 5 lies: „das medhas" statt: „das medhas".
S. 101 Zeile 10 lies: „also" statt: „Thier".
S. 101 Zeile 11 lies: „Thier" statt: „also".
S. 105 Anm. 9 streiche die Worte: „Siehe auch Nachträge".
S. 121 Anm. 3 lies: „Çat. Br. a. a. O. 2" statt: „Çat. Br. a. a. O. B. 2", und: „ibid. 19" statt: „ibid. S. 19".
S. 127 Anm. 3 lies: „Crooke 2, 204" statt: „Crooke 1, 204".
S. 129 Anm. 5 lies: Michaelis, „Mosaisches Recht" statt „Geschichte der Kinder Israels".
S. 140 Anm. 8 lies: „Simrock" statt: „Kuhn."
S. 157 Zeile 5 und 7 von unten lies: „Kai Chosrau" statt: „Kai Chosran".
S. 159 Anm. 2 Reihe 2 lies: „von" statt „don".

Königsberg i. Pr., Hartungsche Buchdruckerei.

herausgegeben

von

Dr. phil. Wilhelm Uhl
ao. Professor an der Albertus-Universität

3. Heft

Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik

von

Dr. phil. Ludwig Goldstein

Königsberg i. Pr.
Verlag von Gräfe & Unzer
1904

Die Sammlung „Teutonia“ ist eine zwanglose Folge von Untersuchungen aus dem Gesamtgebiete der germanischen Philologie.

Wir schließen grundsätzlich keine Disziplin aus, sondern berücksichtigen möglichst gleichmäßig alle Teile der deutschen Sprachwissenschaft, nebst den verwandten und benachbarten Fächern.

Kritische Ausgaben sind uns ebenfalls willkommen, desgleichen kommentierte Neudrucke mit Einleitungen.

Eine bestimmte Schule oder Richtung ist in der Teutonia nicht vertreten.

Königsberg i. Pr., den 1. Januar 1904.

Dr. phil. **Wilh. Uhl,**
a. o. Prof. an der Albertus-Universität

Teutonia

Arbeiten zur germanischen Philologie

herausgegeben

von

Dr. phil. Wilhelm Uhl

ao. Professor an der Albertus-Universität

3. Heft

Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik

von

Dr. phil. Ludwig Goldstein

Königsberg i. Pr.

Verlag von Gräfe & Unzer

1904

Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik

von

Ludwig Goldstein

Königsberg i. Pr.
Verlag von Gräfe & Unzer
1904

Vorwort.

An der vorliegenden Arbeit ist die Forderung des römischen Dichters „Nonumque prematur in annum“ fast wörtlich in Erfüllung gegangen; ja, ihre ersten Anfänge reichen noch weiter als bis in „das neunte Jahr“ zurück.

Für das Studienjahr 1893 hatte die philosophische Fakultät der Königlichen Albertus-Universität zu Königsberg i. Pr. als Preisaufgabe für Studierende u. a. auch folgendes Thema gestellt: „Über die Bedeutung Moses Mendelssohns für die Entwickelung der ästhetischen Kritik und Theorie in Deutschland.“ Dank der fördernden Aufmunterung des Herrn Universitätsprofessors Dr. Hermann Baumgart, versuchte sich der damals an der Albertina immatrikulierte Verfasser an dem verlockenden Thema und brachte (nach sehr weit ausholenden Vorstudien) zu dem fälligen Termin wenigstens eine Art — Einleitung zu stande, die von der Fakultät mit einem Drittel des Preises bedacht wurde. Die einmal liebgewonnene Studiensphäre wurde dann von dem Unterzeichneten nicht mehr verlassen. Ihr entstammte auch seine Dissertation, deren erster Teil 1897 im Druck erschienen ist und etwa S. 8—40 der folgenden Arbeit umfaßt (s. unten S. 23[1]). Auch späterhin war der Verfasser bemüht, das kleine Werk weiter auszubauen und auf Grund der inzwischen erschienenen Literatur zu vervollständigen. Das geschah freilich oft mit empfindlichen Unterbrechungen, wie sie der anspruchsvolle und aufreibende Dienst in der Redaktion einer großen Tageszeitung mit sich bringt.

Ausschlaggebend für diese fortgesetzten Bemühungen war die immer neu sich wiederholende Erkenntnis, daß das Mendelssohn-Studium keineswegs als abgeschlossen gelten darf. So mancher, für die wissenschaftliche Einschätzung des Philosophen nicht gleichgültige Punkt bedurfte noch der Aufhellung, die fast immer zugleich der Geschichte der Ästhetik in Deutschland zu

gute kam. Das ist denn auch der Grund, warum die vorliegende Monographie, selbst auf Kosten ihrer „Lesbarkeit", bisweilen sehr ins Detail geht, wie sie andererseits nicht den Anspruch erhebt, dem Interessenten die Lektüre der Mendelssohnschen Schriften völlig zu ersparen.

So viel über Entstehung und Zweck der Arbeit! In ihrer äußeren Gewandung wolle man kleine, durch die allmählich fortschreitende Drucklegung entstandene „Schönheitsfehler" entschuldigen, so zum Beispiel in den ersten Bogen die gelegentliche Weglassung der Anführungszeichen bei Buchtiteln.

Die Schreibweise der älteren Autoren ist, wenigstens in allem Unwesentlichen, der heutigen angenähert. Ohne in eine Diskussion über das Verhältnis des Ästhetikers zum Germanisten eintreten zu wollen, glaubte der Verfasser bei einer ästhetischen Untersuchung der streng philologischen Akribie entsagen zu dürfen; um so mehr, als es in mehreren Fällen nicht möglich war, Original- oder kritische Ausgaben zu benützen.

Endlich bitte ich noch auf S. 21 ein Versehen berichtigen zu wollen. Das dem „Verfasser der Briefe über die Empfindungen" im 75. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie" gespendete Lob Lessings bezieht sich nicht, wie dort irrtümlich angenommen ist, auf die „Briefe" selbst, sondern vielmehr auf die „Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen", die sogenannte „Rhapsodie".

Königsberg i. Pr., Neujahr 1904.

Dr. Ludwig Goldstein,
Redakteur der „Königsberger Hartungschen Zeitung."

Inhaltsübersicht.

(Einführung.) Seite

Die Literatur über Mendelssohn 1
Fichte, Hegel, Gervinus, Brandis, Danzel. Die Geschichtsschreiber der Philosophie, Ästhetik und Literatur.

Poetik und Poesie im 18. Jahrhundert 7
Die Wechselwirkung zwischen Theorie und Praxis Der Wert der Kritik in jener Zeit. Klopstock, Lessing, Herder, Goethe, Schiller.

Mendelssohns wissenschaftlicher Charakter 8
Die Gewissenhaftigkeit und der Ernst seiner Studien. Seine Ausfälle gegen die „Stutzerphilosophie" und seine Animosität gegen das „Franzosentum". Kein blinder Autoritätenglaube. Ms. künstlerischer Feinsinn. Würdigung und Verehrung des Genies. Der eklektische Charakter seiner Arbeiten.

(Die ästhetischen Lehren Mendelssohns.)

„Briefe über die Empfindungen" 20
Wert der Schrift und Stellen aus ihrem Inhalt. Zur Frage des Kunstgenusses. Niedere und höhere Seelenkräfte.

Verhältnis von Kunst und Moral. 25
Über den Sinn des Satzes „Die Schaubühne hat ihre eigene Sittlichkeit". M. wider die Moralisten der Kunst. Verwerfung und Beschränkung der „makellosen Charaktere" in der Poesie. Über den Zusammenhang des Ethischen und Ästhetischen. Auf den Wegen Schillers.

„Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste" rc. 41
Entstehung der Schrift und Beurteilung durch Zeitgenossen. 41
Verhältnis von Kunst und Natur 43
Der Begriff der idealischen Schönheit 46
Wahrheit und Wahrscheinlichkeit 53
Natürliche und willkürliche Zeichen 54
Berechtigung der Allegorie 58
Weitere Fassung des Begriffs Ästhetik. 63
Das System der Künste 66
Beredsamkeit 68
Musik 70
Die „Verbindungen" der Musik 79
Malerei 86
Farbenkunst. 92
Plastik 93
Baukunst 95
Tanzkunst 99
Schauspielkunst 102

„Betrachtungen über das Erhabene und Naive" rc. 110
Die erste Fassung der Abhandlung 110
Die zweite und dritte Fassung der Abhandlung 115
Grazie, Reiz, Anmut. 117

„Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen" 123
Die Illusion in der Kunst 124
Die Entwickelung der Illusionstheorie bei M. Der Einspruch Lessings. Eine moderne Illusionslehre (Konrad Lange). Die älteren Ästhetiker darüber: Dubos, J. E. Schlegel rc. Die neueren Ästhetiker: Lessing im „Laokoon" und in der „Dramaturgie"; Kant, Schiller, Goethe und Herder.

Seite

Das Erhabene 148
Fortbildung des Begriffs in der „Rhapsodie". Verhältnis zu Burke. Die Komponenten des Erhabenen. Kant und Schiller über das Erhabene.

Das Lächerliche 153
Das Wesen des Komischen und des Witzes. Lessings Anteil an diesen Untersuchungen.

(Verdienste und Einwirkungen Mendelssohns.)

Mendelssohns vorbildliche Bedeutung im Allgemeinen . . . 160
Als Stilist und Schriftsteller 160
Als Kritiker 164
Wider die schlechten Übersetzer 168
Wider die Sprachverderber 171
Mendelssohns kritisches Urteil 171

Mendelssohns Verdienst um Shakespeare 174
Seine Verehrung für Shakespeare und ihre Gründe. Sein Eintreten für Shakespeare in der „Bibliothek", in den Literaturbriefen und in seinen Abhandlungen. Seine Übersetzungen aus Shakespeare. Private Äußerungen.

Mendelssohn und Lessing 187
Freundschaft und geistiger Verkehr 187
Wechselwirkungen. Lessing über M. in brieflichen und öffentlichen Äußerungen. Lessings und Ms. Charakter. M. als das „gute Gewissen" Lessings. Ihr ästhetischer Briefwechsel.

Mendelssohns Anteil am „Laokoon". 193
Entstehung des „Laokoon". Vorarbeiten. Ms. Randbemerkungen zu den Entwürfen; ihre Verwertung durch Lessing. Das Wesen des „Laokoon". Gegensätze in der Auffassung beider Männer. Schilderungen in der Poesie. Schönheit in der bildenden Kunst. Winckelmann. Berechtigung des Häßlichen. Die „Rührung." Das Transitorische. Lachen und Lächeln in der bildenden Kunst. Welche Grundgedanken des „Laokoon" sind durch M. vorweggenommen? Anknüpfungen an Ms. Lehren. Das Ekelhafte.

Lessings „Hamburgische Dramaturgie". 209
Lessings Literaturbriefe 216

Mendelssohn und Herder 216
Herders Lob und Kritik. 216
Herders Fragmente „Über die neuere deutsche Literatur". 219
Herders „Kritische Wälder" 222

Mendelssohn und Kant 225
Kants Anerkennung und Wertschätzung für M. Ms. Beziehungen zur „Kritik der Urteilskraft." Wider die Einteilung der „oberen" und „unteren" Seelenvermögen. Gleichberechtigung der Empfindung mit der Willens- und Erkenntnistätigkeit. Der Begriff des „ruhigen Wohlgefallens" bei M. und Kants „interesseloses Wohlgefallen" ꝛc.

Mendelssohn und Schiller. 231
Der moralische Idealismus beider. Shaftesbury. Die ästhetische Erziehung des Menschen als Vorbedingung der freien Sittlichkeit. Die „schöne Seele". Anmut. Das Naive. Das Erhabene. Das Idealisierungsverfahren des Künstlers. „Komprehension." Die Emotionstheorie.

Schlußwort 236

Die Literatur über Mendelssohn.

„Man ist in Gefahr sich auf dem Wege zu verirren, wenn man sich um gar keine Vorgänger bekümmert; aber man versäumt sich ohne Not, wenn man sich um alle bekümmert.“ Ich lernte die Wahrheit dieses Lessingschen Wortes kennen, als ich mich dem Studium Mendelssohns widmete. Nachdem ich ihn gelesen, las ich über ihn und fand, daß die gewinnende, liebenswürdige Persönlichkeit dieses Weltweisen, dessen edles und menschenfreundliches Herz aus jeder Zeile seiner Schriften spricht, sein gefälliger und für jene Zeit vortrefflicher Stil und endlich seine feinsinnige und geistreiche Art, Welt, Leben und Kunst aufzufassen, — daß diese Vorzüge mich vielleicht hie und da unversehens zu einer allzu günstigen Auffassung seiner wissenschaftlichen Verdienste verleitet hätten. Andererseits fand sich jedoch, daß es zwecklos sei, sich durch das ganze Labyrinth der Geschichtsbücher der Philosophie, Ästhetik und Literaturgeschichte durchzuarbeiten, und ich gewann aus ihnen oft nicht viel mehr als die ermutigende Genugtuung, daß eine Spezialarbeit, wie die vorliegende, noch nicht überflüssig gemacht worden sei. Die außerordentliche, die Kräfte eines Menschen schier übersteigende Schwierigkeit, ein Gesamtbild von der Entwickelung einer Wissenschaft oder der Literatur eines Volkes zu geben, macht es begreiflich, daß so häufig ein allgemeines, im Grunde nichtssagendes Urteil an die Stelle einer auf Einzelstudien beruhenden Würdigung der Persönlichkeit tritt, und daß eine gewissenhafte Quellenforschung nur „führenden Geistern“, den abschließenden und vollendenden, gewidmet wird, nicht aber den vorbereitenden, grundlegenden und anregenden. Man berücksichtigt zu einseitig die ragenden Höhen der Erkenntnis und zu wenig die verbindenden Täler. Man sehe in gewissen Darstellungen der Ästhetik nach: „Lessing und Kant, Kant und Lessing“ schallt es allerwegen, als ob ihre Theorien ohne historisches Fundament in der Luft schwebten und nicht vielmehr die Krönung eines von ungezählten Werkleuten errichteten Gebäudes wären.

Es liegt in der Natur der Sache, daß sich bei dieser Vernachlässigung der sekundären Geister eine schiefe und falsche Beurteilung viel länger erhält, als in der Wertschätzung der anerkannten Größen.[1]) So bildet sich allmählich in der Literatur und schließlich im Volksbewußtsein ein Schema, oder wenn man will, eine Legende, wonach ein Dichter oder Denker mit großer Bestimmtheit, aber auch mit großer Einseitigkeit beurteilt wird. Bis zum Überdrusse werden gewisse Einzelzüge, die an sich richtig sind, aber doch nur ein höchst unvollkommenes Mosaik ergeben, von Buch zu Buch wiederholt, die verzeihlichen Irrtümer eines Forschers durch kritikloses Nachbeten unverzeihlich gemacht,[2]) und dieses Abbild eines nie dagewesenen Urbildes erlangt schließlich mit zunehmendem Alter eine unanfechtbare Autorität

---

1) Wie leicht man es sich indes selbst einem Herder gegenüber macht, darüber vgl. R. Hayms treffliche Biographie I, 260, Anm. 1.

2) Man gestatte hier eine Anmerkung, welche die vorliegende Arbeit nur streift, aber für die obigen Ausführungen einen interessanten Beleg liefert. In den meisten Besprechungen M.s darf man den Hinweis erwarten, daß er dem Gedanken von der allmählichen Entwickelung und Erziehung des Menschengeschlechtes vollkommen verständnislos gegenüber gestanden habe. Diese Behauptung gründet sich, falls sie überhaupt belegt wird, auf eine Stelle im „Jerusalem" (Ges. Schr. 1843—45, III, 317 f.), auf die wohl K. Fischer im zweiten Bande seiner „Gesch. d. n. Phil." (1855, S. 551) zuerst aufmerksam gemacht hat, und die er mit einigen Auslassungen folgendermaßen zitiert: „Der Fortgang ist nur für den einzelnen Menschen. Aber daß auch das Ganze, die Menschheit hienieden in der Folge der Zeiten immer vorwärts rücken und sich vervollkommnen soll, dieses scheint mir der Zweck der Vorsehung nicht gewesen zu sein; wenigstens ist dieses so ausgemacht und zur Rettung Gottes bei weitem so notwendig nicht, als man sich vorzustellen pflegt." Man achte einmal darauf, wie vorsichtig und zurückhaltend der Gedanke ausgedrückt wird. Nichtsdestoweniger geht die Stelle um! Erdmann (Grundr. d. Gesch. d. Phil. 1866 S. 285) versetzt sie in die „Vorrede" zum Jerusalem, die — es gar nicht gibt, und Zeller (Gesch. d. dtschn Phil. seit Leibniz 1873, S. 336; vgl S. 491) schreibt, M. habe „die Annahme eines geschichtlichen Fortschritts der Menschheit ausdrücklich bestritten." Die angeführten Worte M.s dienen nun fortan geradezu als Muster, als unvermeidliches Beispiel für die bornierte menschheitsgeschichtliche Auffassung der Aufklärer überhaupt, obwohl sich übrigens ähnliche Ideen bei Rousseau finden und bekanntlich auch ein Schopenhauer in der Geschichte der Menschheit keinen aufsteigenden Entwickelungsprozeß, sondern nur die Geschichte der Individuen sah. Allein die Sache ist doch nicht so ganz einfach und nicht mit dem Zitat jener einzigen Stelle abgetan. Man könnte z. B. einmal zur Abwechslung aus Mendelssohns Werken einen Brief an Hennings heranziehen, der seine Ansicht ausführlicher wiedergibt. Auch hier Abneigung gegen den Gedanken, daß sich das Menschengeschlecht als solches „vervollkommnen werde"; aber wenn er ausführt, daß dieses „aus einzelnen Menschen bestehe die sich, wie das Wasser in einem Strome, auf einander folgen, keinen Augenblick dieselben bleiben, und dem Strome gleichwohl einen selbständigen Namen geben", so setzt er doch auch hinzu: „Diese Sukzession von Wesen ist auch an und für sich einer Verbesserung fähig, die aber nicht so, wie die Verbesserung des einzelnen Menschen, ins unendliche fortgehen kann" (Ges. Schr. V, 598). Aber noch

Auch Moses Mendelssohn war eine Zeitlang in Gefahr, in einem Zerrbilde in der Geschichte fortzuleben. Seine mangelhafte Bildung und Einsicht auf historischem Gebiet, worauf er selbst in einem Briefe (an Abbt vom 16 Februar 1765, Ges. Schr. V, 342) so freimütig aufmerksam macht, der Mangel an intuitiver Erkenntnis antiken Wesens, die nach einem schlechten Vorbilde (s M. Dessoir, Gesch. d. neueren dtsch. Psych. I, 98) stark verzeichnete, fast spießbürgerliche Gestalt des Sokrates in seinem „Phädon", seine bisweilen dithyrambischen Lobreden auf den heute mehr als nötig verachteten Dogmatiker Wolf, seine zuversichtlichen „Beweise vom Dasein Gottes", die naturgemäß keine Beweise, sondern nur Reflexe eines innigen Glaubens sind, endlich die Blößen, die sich sein Scharfsinn und seine Philosophie in dem vielbesprochenen Spinoza-Streit mit F. H Jacobi gaben, — all das hat dazu beigetragen, sein Gedächtnis in der modernen Wissenschaft zu verdunkeln, zumal geistvolle Männer darin vorangegangen sind, seine Schattenseiten zu offenbaren, seine Lichtseiten zu übersehen. Fichte und Hegel hatten nur ein geringschätziges Urteil für ihn. Letzterer spricht in seinen „Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie" (1836, III, 482, 530 f.) mit einer heute gar nicht mehr verständlichen Verachtung von ihm. Er stellt, um seine Hörer über die deutsche Aufklärung aufzuklären, in recht oberflächlicher Weise „Nicolai, Mendelssohn, Sulzer und dergleichen" zusammen, die „vorzüglich auch über den Geschmack und die schönen Wissenschaften philosophierten", greift, um Moses und Nicolai zu charakterisieren, gewissenlos irgend ein Stück aus einem Privatbriefe des Letztgenannten heraus und fügt hinzu: „Mit solchem gehaltlosen, matten Gewäsche trieben sie sich herum." Gewiß eine seltene Erscheinung, daß zwischen philosophischen Strömungen, die kaum zwei Menschenalter aus einander liegen, keine Verbindung mehr besteht; aber gerade hierin liegt der Beweis, daß die jüngere Richtung die ältere noch nicht ganz überwunden hatte und un-

---

mehr! Geradezu auf dem Standpunkt unserer Philosophen, die ihn als abschreckendes Beispiel zitieren, steht M. in der Besprechung der „Philos. Mutmaßungen über die Gesch. der Menschheit" in der Allg. dtsch. Bibl. IV, St. 2, S. 233 ff. (Ges. Schr. IV, 2, 521 ff.). Hier findet er in der „höheren Aussicht" auf ein gemeinschaftliches Ziel, dem die Menschheit in sicherem „Fortgange zum gesitteten Leben" entgegengeht, „eine wahre Beruhigung für den Weltweisen", und der Verfasser jenes Werks, Iselin, liefert ihm „die überzeugendsten Beweise, daß diese Fortschreitung den Absichten der Natur gemäß und der Weisheit und Güte ihres Schöpfers würdig sei" 2c. Freilich ist diese Stelle fast zwei Jahrzehnte älter als die im „Jerusalem". Immerhin wäre man wohl nie zu einem so apodiktischen Urteil über M.s Stellungnahme zu jener Frage gekommen, hätte man die hier angeführten Momente — und ein anderer könnte vielleicht noch mehr ausführen, da mich die Frage nur nebenbei beschäftigte — gekannt und gebührend berücksichtigt.

vermögend war, ihr historisch gerecht zu werden. Noch standen sich die Gegensätze zu schroff gegenüber, als daß an eine Aussöhnung und Vermittelung zu denken gewesen wäre. Nur so begreift man die Verachtung Hegels für einen Mann, nach dessen Tode Herder im Sinne der meisten Zeitgenossen ausrief: „Deutschland verliert immer im ästhetischen und philosophischen Fache an ihm den ersten Denker!"

Aber weit schlimmer als das ablehnende Verhalten des gelehrten Philosophen wirkte das des populären Literarhistorikers. Ein Urteil Hegels blieb unter den Gelehrten, ein Urteil von Gervinus zog in alle Welt hinaus. Wie Fichte wirft Gervinus Moses Oberflächlichkeit und Dilettantismus vor und behauptet, daß seine Schriften „sämtlich theoretisch den geringsten Wert haben" (Gesch d. dtsch. Dichtg. 1835—42, IV⁴, 217 ff.). Diese Worte des Begründers der modernen Literaturgeschichte sind seitdem fleißig nachgesprochen und nachgeschrieben worden, wenn man des Dessauers überhaupt noch gedachte! Als in den Jahren 1843 bis 45 das Erscheinen seiner gesammelten Werke, die Ch. A. Brandis mit einer verständnisvollen Einleitung in die philosophischen Schriften begleitete (I, 57—100), das Mendelssohn-Studium wieder in Fluß brachte, durfte Danzel mit Recht sagen: „Es ist unglaublich, wie unbekannt Moses Mendelssohn bereits geworden ist." Daß er wieder bekannter und geachteter wurde, gehört mit zu den Verdiensten Danzels, der sowohl in seiner Besprechung der genannten Ausgabe in den „Blättern für liter. Unterhaltung" (1845, Nr. 175—78; wieder abgedruckt in Danzel, ges. Aufs., 1855, her. von O. Jahn, S. 85 ff.) als auch später in seiner Lessing-Biographie mit einer gerechten Würdigung Mendelssohns den Anfang machte. Man lernte allmählich neben dem Negativen auch das Positive finden und schätzen und gewährte ihm trotz der Einsicht, wie weit ihn die Zeit seit Kant überholt hatte, einen Ehrenplatz in der Geschichte der Aufklärung. Die mißachtete Popularphilosophie selbst, deren edelsten Vertreter man in ihm erkannte, wurde in ihre historischen Rechte eingesetzt, die Spreu vom Weizen gesondert, und die leidenschaftliche Parteinahme durch eine ruhig abwägende, vorurteilslose Betrachtung ersetzt. (Vgl. Danzels Aufs. „Moses Mendelssohn" in Ges. Aufs. S. 85 ff.)

Unter den Geschichtsschreibern der Philosophie, die sich Mendelssohns mehr oder minder annahmen, wies Kuno Fischer in seiner „Geschichte der neueren Philosophie" (II. Band: „G. W. Leibniz und seine Schule", 1855) darauf hin, daß sich Mendelssohns Spekulation mehr von dem frischen Quell der Leibnizischen Philosophie als dem dogmatischen Filter Wolfs genährt habe. Andere betonten mit Recht, daß ihm bleibende

Verdienste, so gering sie auch immer sein mögen, auf ästhetischem Gebiete nicht abzusprechen seien. So trat Joh. Ed. Erdmann (Grundr. d. Gesch. d. Phil., II. u. letzter Band, 1866) mit selbständigem Urteil und warmer Anerkennung für ihn ein, und nicht minder suchten mit ruhiger Besonnenheit Ed. Zeller (Gesch. d. dtsch. Phil. seit Leibniz 1873) und Fr. Überweg (Grundr. d. Gesch. d. Phil. III[6] 1883) seinen Verdiensten gerecht zu werden.

Die Ästhetiker hielten merkwürdigerweise mit den Philosophen nicht Schritt. Der Hegelianer Max Schasler (Ästh. als Phil. des Schönen und der Kunst. I. Teil: Krit. Gesch. d. Ästh. 1872, S. 366 ff.) verfährt mit dem Popularphilosophen zwar nicht so ungnädig wie sein großer Lehrer, und der Herbartianer Robert Zimmermann (Gesch. d. Ästh. als philos. Wissenschaft, 1858, I, 180 ff.) weiß anregende Gesichtspunkte zu geben; aber man gewinnt doch den Eindruck, als ob Mendelssohn hier zu sehr als abhängiger Schulphilosoph hingestellt wird, der es kaum wagt, über Baumgarten hinauszugehen. Auch Fr. Th. Vischer behandelt ihn in seiner „Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen" (1846 bis 51, I, 123 ff.) sehr summarisch und geht nur auf seine Vollkommenheitstheorie ein. Desgleichen erwähnt ihn Herm. Lotze in seiner „Gesch. der Ästh. in Deutschland" (1868. Gesch. der Wissenschaften, Bd. 7) nur ganz gelegentlich in gleichsam zufälligem Zusammenhange und, wie fast alle Ästhetiker, ausschließlich als Vertreter bestimmter spekulativer und metaphysischer Gedanken, über die der eklektische Mendelssohn selbst später zur Tagesordnung übergegangen ist, und durch die seine an kritischen Aufschlüssen und fruchtbaren Anregungen so reiche Tätigkeit wahrlich nicht erschöpft wird. Bei Joh. H. Witte („Die Phil. unserer Dichterheroen. Ein Beitrag zur Gesch. d. dtschen. Idealismus", I. Band: Lessing u. Herder, Bonn 1880) wird Mendelssohn auf den 60 Seiten, die sich mit dem Ästhetiker Lessing beschäftigen, kaum genannt, und es ist ja auch besser, sich über einen Autor auszuschweigen, als ihn durch beliebig herausgegriffene Zitate zu mißhandeln. Heinr. v. Stein tut ihn in seinem anregenden Buche „Die Entstehung der neueren Ästhetik" (Stuttgart 1886) mit einer sehr dürftigen Erwähnung ab und gedenkt lediglich der „Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften". Einem ernsteren Studium begegnen wir erst bei Robert Sommer (Grundz. einer Gesch. d. dtschn. Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller: Würzburg 1892), der die gesetzmäßige Entfaltung der in Leibnizens Psychologie und Weltanschauung gegebenen Keime darzustellen und auch der Ästhetik Mendelssohns die rechte Stelle innerhalb dieser Entwickelung anzuweisen unternimmt.

Bei den Literarhistorikern erscheint Mendelssohn vielfach ausschließlich nur als Freund Lessings, Verfasser des „Phädon" oder als Reformator des Judentums. Wilhelm Scherer z. B. (Gesch. d. dtschn. Litt., 3. Aufl., 1885) berührt seine ästhetischen Bestrebungen mit keinem Worte. Sehr fleißig dagegen beschäftigt sich mit ihm Herm Hettner in seiner Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts" (III², 2: „Das Zeitalter Friedrichs des Großen", S. 208 ff. und an vielen anderen Stellen — siehe Grosses Register S. 108 ff.), und Jos. Hillebrands „Deutsche Nationalliteratur" (I³, S. 204) zeichnet sich auch hier durch ein gediegenes Urteil aus. Erich Schmidt streut an vielen Stellen seiner Lessing-Biographie (2 Bände, 1884—92) fruchtbare Bemerkungen über Moses ein, die von einem tieferen Studium der damaligen Literatur zeugen, während Julian Schmidt (Gesch. d. dtschn. Lit. von Leibniz bis auf unsere Zeit I. Band 1886, S. 276 ff. und sonst) sich fast nur referierend verhält und ihn hauptsächlich zur Charakteristik zeitgenössischer Schriftsteller heranzieht.[1])

Von Spezialarbeiten können die fleißigen Schriften M. Kayserlings für uns kaum in betracht kommen, da sie in ihren philosophisch-ästhetischen Auseinandersetzungen meist Zimmermann, Danzel u. a. wiederholen. Auch der Dissertation von Gustav Kanngießer (Die Stellung M. Ms. in der Geschichte der Ästhetik. Marburg 1868) fehlt zum Teil noch, was allen diesbezüglichen Arbeiten fehlte und im Grunde doch für unbedingt notwendig gelten sollte: gründliches Studium des gesamten Quellenmaterials. Man darf mit Sicherheit annehmen, daß bisher fast nur die Hauptschriften, gewisse Briefe und vielleicht hie und da noch einige Abhandlungen mehr oder minder benützt waren, während ein sicheres und unbeschränktes Urteil doch gewiß erst durch die Berücksichtigung sämtlicher Quellen ermöglicht wird. Den Anspruch, diese nicht geringe Vorarbeit zuerst bewältigt zu haben, darf mit Recht das Buch Friedr. Braitmaiers erheben, dessen „Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing" (Frauenfeld 1888—89) eine ausführliche Analyse der ästhetischen Schriften Mendelssohns gibt, auf seine Vorgänger und Nach-

1) Ich beabsichtige natürlich nicht ein vollständiges Verzeichnis der M. behandelnden Werke; bei dem allgemein eingerissenen Unfug — sit venia verbo! — des Ab- und Nachschreibens hätte das gar keinen Zweck. Vielmehr kommt es mir nur darauf an, ein ungefähres Bild von der bisherigen Entwickelung des M.-Studiums zu entwerfen und die Autoren hervorzuheben, deren Vorgang und Förderung ich dankbar zu nutzen suchte. Weitere Literaturangaben finden sich in den Nachschlagewerken von Koberstein und besonders Goedeke.

folger hindeutet und in den meisten Punkten wirklich erschöpfend genannt werden darf. Gleichwohl hoffe ich, in der vorliegenden Arbeit, deren Grundzüge übrigens schon vor einem Jahrzehnt und völlig unabhängig von Braitmaier festgelegt sind, neben einigen glücklichen Ergänzungen und Korrekturen auch wirklich neue Gesichtspunkte für die Beurteilung der Frage beizubringen, welchen Einfluß Moses Mendelssohn auf die Entwickelung der ästhetischen Kritik und Theorie in Deutschland geübt hat.

Poetik und Poesie im 18. Jahrhundert.

Es bedarf wohl kaum einer ausdrücklichen Hervorhebung, daß die Begriffe „Kritik" und „Theorie" sich in der Praxis nicht trennen lassen. Bedeutet Theorie ein ästhetisches System in seinem organischen Zusammenhange, so ist Kritik dessen Anwendung auf ein einzelnes ästhetisches Objekt. Wohl aber empfiehlt sich am Eingang unserer Untersuchung ein kurzer Hinweis darauf, von welch außerordentlicher Bedeutung gerade für das achtzehnte Jahrhundert die Beschäftigung mit Theorie und Kritik gewesen ist. Vielleicht haben Kunstschaffen und Kunstbetrachtung nie in so lebhafter Wechselwirkung mit einander gestanden, wie an der Schwelle der großen literarischen Blüteperiode, deren Zauber trotz aller Revolutionen noch heute nicht gebrochen ist. Schon Danzel hat auf diese Erscheinung nachdrücklich hingewiesen. (Vgl. „Gottsched und seine Zeit", 2. Aufl. 1855. S. 252 f.): Das ganze achtzehnte Jahrhundert, unbefriedigt durch das Geleistete und ein Höheres ahnend, sucht die wahre Dichtung. Man legt mit emsiger Geschäftigkeit die Fundamente zu einer Wissenschaft der Kunst, gründet zahlreiche Fachzeitschriften und unternimmt es, sich zu einer objektiven Kritik aufzuschwingen. Man schreibt Theorien als Beleg der Dichtungen und Dichtungen als Beleg der Theorien. Selbst ein Werk wie Klopstocks „Messias" ist im letzten Grunde nur „eine großartige Exemplifikation auf die Theorie der Schweizer". Überall arbeiten sich Produktion und Kritik in die Hände, und selbst ein Lessing kann uns hierin als Typus dienen. Wie sein Schaffen nach seinen eigenen Angaben ganz unter dem Zeichen der Kritik stand, so kritisierte er nicht, ohne zu produzieren. Beides ist für ihn so miteinander verquickt, daß es ihm nahezu als ein und dasselbe erscheint: „Wer richtig räsonniert, erfindet auch, und wer erfinden will, muß räsonnieren können. Nur die glauben, daß sich das eine von dem andern trennen lasse, die zu keinem von beiden auf-

gelegt sind." (Lachm.-Muncker X, 191). Diese produktive Kritik, um Fr. von Schlegels glücklichen Ausdruck zu wiederholen, ist Herders Ideal, der in den „Fragmenten" vom Kunstrichter verlangt, daß er „nicht als Despot, sondern als Freund und Gehülfe des Verfassers lesen" und „der Pygmalion seines Autors werden solle", — ein Ideal, das sich in jener kühn aufstrebenden Zeit vielfach zu verwirklichen begann. Man schrieb nicht nur Kritiken mit Eifer und Sorgfalt — noch gab es ja keine Kritikerzunft, kein kritisches Handwerk! —, man las und würdigte sie auch, und die richtigen Fingerzeige, welche die Referenten in den Zeitschriften und speziell in den hochgeachteten und schnell berühmt gewordenen „Literaturbriefen" gaben, wurden gerade von den besseren Autoren beherzigt, — der enormen und unberechenbaren Einwirkung von Werken wie „Laokoon" und „Hamb. Dramaturgie" gar nicht zu gedenken. Und auch die größten Meister der großen Epoche zollten der Kritik und Theorie den schuldigen Tribut. Man achte nur darauf, welchen Wert und Einfluß ihnen Goethe im 7. und 8. Buche von „Dichtung und Wahrheit" in seiner Besprechung der damaligen Literaturverhältnisse zugesteht. In Briefen von fortdauerndem Wert suchten die Dioskuren selbst ihre Gedanken über das Wesen des Dramas und Epos zu klären, und jahrelang stellt Schiller seine ganze Kraft in den Dienst philosophischer Untersuchungen über Zweck und Ziel der dramatischen Kunst. Es dürfte nicht schwer fallen, gerade bei Schiller bis in die feinsten Einzelheiten die Mängel seiner Dramen aus mangelnden ästhetischen Einsichten herzuleiten und wiederum den Fortschritt des Tragödiendichters als Folge eines geklärten Einblicks in die Gesetze der Tragödie nachzuweisen. Kurz, jeder neue gesunde Keim der Ästhetik trägt auf so fruchtbarem Boden die Gewähr für einen gesunden Trieb der Dichtung in sich. Ohne innere Wesenseinheit mit der Poetik hätte sich unsere Poesie nie so herrlich entfalten können, und wer mit Verständnis die klassischen Meisterwerke betrachtet, wird auch mehr als einen flüchtigen Seitenblick für die Werkleute der Theorie übrig haben!

Mendelssohns wissenschaftlicher Charakter.

Unter den Pfadfindern nun, die mit dem Rüstzeuge kritischer und theoretischer Waffen der Entwickelung unserer Nationalliteratur die Wege ebneten, nimmt Moses Mendelssohn eine zwar bescheidene, aber oft auch noch in ihrer Bescheidenheit verkannte Stellung ein. Er war kein Theoretiker und Systematiker

ersten Ranges, kein „zermalmender" Philosoph wie Kant, kein scharfsinniger Kopf wie Lessing, kein kunstbegeisterter wie Herder. Aber eine durch und durch ehrliche Natur, der es ernst war mit allem, was sie anfaßte. Kein Dilettant, wenn er auch in einer vielfach und gerne dilettierenden Zeit lebte! Gerade er hat aufs schärfste gegen das nichtssagende, oberflächliche, tändelnde Geschwätz, das man damals oft für Philosophie ausgab, Stellung genommen, gegen die „galante und flüchtige Art der Weltweisen", gegen „die philosophischen Stutzer", die nun auch in Deutschland überhand nähmen (Vorbericht zu den Briefen. Gesammelte Schriften, Leipzig 1843—45, I, 109), die „sich mit den schönen Wissenschaften bekannt gemacht, deutsche Gesellschaften die Menge errichtet haben" und „einen Band voll Gedichte über den andern herausgeben" (95. Literaturbrief. IV, 2, 60). „Es scheint," schreibt er in einem Briefe an H. D. von Platen, „als wenn die seichten Metaphysiker jetzt das große Wort hätten .... Man kann es in öffentlichen Schriften kaum mehr wagen, recht metaphysisch zu denken, weil diese Sprecher der Metaphysik bei allen Gelegenheiten die Zähne weisen. Man muß diesen Herren immer eine Art von Punsch vorsetzen. Wenig metaphysische Gründlichkeit, mit einer Menge von wäßrigem Geschwätz verdünnt, erhält allgemeinen Beifall (1769; V, 484). „Da ein jeder in philosophischen Sachen Partei ergreift," heißt es am Schlusse des II. Abschnittes der „Abhandlung über die Evidenz in metaphysischen Wissenschaften", „glaubt auch ein jeder das Recht zu haben, zu meistern und Urteile zu fällen. Wer ist der Unwissende, der sich in philosophischen Angelegenheiten nicht für einen befugten Richter hält und sein richterliches Ansehen durch Machtsprüche zu unterstützen weiß? Die Hauptbegriffe, die in der Weltweisheit vorkommen, sind einem jeden im gemeinen Leben so oft vor Ohren gegangen, daß er mit ihnen vertraut genug zu sein glaubt. In der Mathematik hält jeder Unwissende sein Urteil zurück und erwartet den Ausspruch der Kenner. Ja was sage ich in der Mathematik? In jeder gemeinen Kunst, in jedem Handwerke wagt außer den Kunstverwandten niemand, ein Werk zu meistern und den Erfahrenen zu widersprechen. Aber in der Weltweisheit, in der Sittenlehre, in der Politik ist jedes Menschen Gesicht dreist genug, das Richteramt zu übernehmen." (II, 30 f.)

Am markantesten aber sind die Ausfälle gegen die „Stutzerphilosophie" im ersten Literaturbriefe Mendelssohns (dem 20. der Sammlung IV, 1, 499 ff.), wo er für die „Königin der Wissenschaften" eintritt, „die sich sonst aus Herablassung ihre Magd nannte, jetzo aber, dem Wortverstande nach, zu den niedrigsten Mägden heruntergestoßen ist." „Man trägt sich heutiges Tages

mit der Grille, alle Wissenschaften leicht und ad captum, wie man es zu nennen beliebt, vorzutragen. Dadurch glaubt man die Wahrheit unter den Menschen auszubreiten und sie wenigstens nach allen Ausmessungen auszudehnen, wenn man ihren innern Wert nicht vermehren kann .... Man hat in allen artigen Gesellschaften von Monaden, vom Satze des zureichenden Grundes, des Nichtzuunterscheidenden usw. gesprochen. Es waren Modeworte, die man aus Galanterie kennen mußte. Man trug Wahrheiten im Munde, davon weder Geist noch Herz durchdrungen war. Um die Beweise der angenommenen Sätze kümmerte man sich wenig, weil man überzeugt sein wollte; noch weniger aber dachte man an die Schwierigkeiten, die durch das beliebte System gehoben oder die mit demselben verbunden sind. Die Wahrheit selbst ward durch die Art, wie man sie annahm, zum Vorurteile. Lieber mag sie mit der größten Heftigkeit angefeindet werden, ehe sie sich unter der Gestalt eines Vorurteils einen kalten Beifall erschleichen soll!" „Denn," so heißt es an anderer Stelle (Phil. Gespr. I, 222), „man kann niemals überzeugt sein, wenn man niemals mit Vernunft gezweifelt hat." „Seichte Philosophie," lesen wir endlich in der Besprechung von Ramlers Oden, „ist ein wahres Verderbnis für den guten Geschmack" (IV, 2, 541).[1])

Man sieht bereits aus den angeführten Zitaten, wie verhaßt dem schlichten Manne das Prunken mit aufgefangener Gelehrsamkeit und unverdauten Kenntnissen war, und nicht minder verdroß ihn das oberflächliche Spiel mit Gedanken und Einfällen, das ja gerade in jenen Tagen der Wissenschaft ihren wahren Charakter zu rauben drohte. Daher datiert seine unverhohlene Animosität gegen die Franzosen, speziell gegen Voltaire, die nicht nur eine Folge des Verkehrs mit Lessing sein dürfte und sich bereits sehr energisch in seiner Erstlingsschrift ausspricht. Man höre nur die Worte, die er Kallisthen im vierten philosoph. Gespräch in den Mund legt: An Voltaire „ist man den Mangel der Gründlichkeit schon längst gewöhnt; und außer den Großen" — ein kecker Seitenhieb auf den Philosophen von Sanssouci! — „lassen sich wenige mehr durch das Merkzeichen der Weltweisheit verführen, das er aushängt. Allein es wagen Leute von tiefer Weltweisheit manchen witzigen Ausspruch und glauben, die schwersten Streitfragen durch glückliche Einfälle entscheiden zu können" (I, 223). Unter den nach seinem Tode in der Berlinischen Monatsschrift abgedruckten Aufsätzen findet sich einer unter dem Titel „Soll man der einreißenden

1) Vgl. noch die scharfe Absage gegen die seichten Kunstrichter in der Anzeige von G. Fr. Meyers „Anfangsgründen" (IV, 1, 314).

Schwärmerei durch Satire oder durch äußerliche Verbindung entgegenarbeiten?“, worin er den Unglauben und Aberglauben seiner Zeitgenossen zum Teil der damaligen Beschaffenheit der Philosophie und der Art, wie sie auf den Schulen getrieben werde, zur Last legt. Auch bei dieser Gelegenheit fallen Worte gegen den weitverbreiteten Schlendrian, den deutschen Geist zum Sklaven des französischen zu machen, ihn zu „französieren“, wie er sich öfters ausdrückt, und dadurch selbst die deutsche Wissenschaft herabzuwürdigen (III, 414 f.).

Es gehört ferner zu Mendelssohns wissenschaftlichem Charakter, daß er sich ausdrücklich gegen jede Art blinden Autoritätenglaubens verwahrt. „Mit Haut und Haar“ war er keinem Philosophen verfallen, mit welcher Liebe und Verehrung er auch zu Leibniz und Wolf aufsah. Von jenem sagt er, daß ihn auch „die Hochachtung für den Mann nicht verführen könne, seine Gedanken und Meinungen blindlings und ohne Prüfung anzunehmen“ (I, 220), und der geliebte Wolf muß es sich einmal gefallen lassen, daß sein ius naturae „barbarisches Gewäsch“ genannt wird (Brief an Abbt vom 1. Mai 1764; V, 316).

Nun hat man freilich gesagt, der „gesunde Menschenverstand“ war ihm, wie der ganzen Popularphilosophie, eine nicht anzuzweifelnde Autorität. Doch hat schon Danzel[1] unter Hinweis auf den 20. Literaturbrief, den Anhang zum „Phädon“ (II, 196 f) und eine Stelle in den „Morgenstunden“ (II, 318) auseinandergesetzt, wie weit Mendelssohn entfernt war, dem common sense die alleinige Entscheidung in philosophischen Fragen anheimzugeben. Der „Phädon“, der ihn „unsterblich“ gemacht hat, droht ihn auch wieder sterblich zu machen, denn nur dieses Werk schwebt gemeinhin jedem vor, der über Moses urteilt, und gegen die wissenschaftliche Gründlichkeit des „Phädon“ läßt sich allerdings viel sagen. Es ist wahr, hier regiert der „gesunde Menschenverstand“ oft recht despotisch; aber mit welchem Recht beurteilt man einen Autor nur nach einem seiner Werke?

Nicht in den Spekulationen des „Phädon“, sondern zumeist auf ästhetischem Gebiet ist seine wertvollste Arbeit zu suchen, und was ihn hier besonders zur Mitarbeit befähigte, war ein stark ausgeprägter, künstlerischer Feinsinn, der ihn nicht selten sogar in einen erfreulichen Gegensatz zu seinen eigenen Schultheoremen bringt und ihn mit gesundem Instinkt vor der Anerkennung des Nüchternen und Platten bewahrt. Diesen lebendigen Kunstsinn, der bei allem Formalismus

---

1) Lessing-Biographie I², 346 und in dem älteren Aufsatz „Moses Mendelssohn“. Vgl. H. Hettner, Gesch. d. dtschn. Lit. II², 216 f.

seiner Gedankenwelt oft frappierend hervorbricht, wird man seinen Schriften lassen müssen, auch wenn man ihnen mit Gervinus „jeden theoretischen Wert" abspricht. Kuno Fischers Worte über die Verstandesaufklärung (Leibniz u se Schule 1855, S. 553): „Ohnmächtig und ungerecht wird diese Aufklärung gegenüber allen Erscheinungen, in denen sich eine eigentümliche Notwendigkeit offenbart, wie in den Werken der Natur und des Genies, in den Bildungen der Religion und der Kunst . . . Die Verstandesaufklärung hat da ihre absolute Schranke, wo der Genius anfängt" — diese Worte treffen ihn nur wenig!

Andrerseits geht Kayserling im Biographeneifer zu weit, wenn er ein Kapitel seines Hauptwerks über Mendelssohn „Der Dichter und Künstler" überschreibt, nur weil Moses ein paar formvollendete, aber sonst durch nichts hervorragende Gedichte geschrieben und sich ein wenig mit Musik beschäftigt hat. Dagegen würde der bescheidene Mann wohl selbst am lebhaftesten protestiert haben; lehnte er doch in einem Briefe an Gleim von 1767 sogar den Beruf ab, einem Dichter als Kritiker gerecht werden zu können, weil er „in seinem Leben kein Dichter gewesen" und das dazu gehöre (Kayserling, M. M. Ungedrucktes und Unbekanntes von ihm und über ihn. Leipzig 1883).

Tatsache aber ist, daß er ein feines Ohr für den Wohllaut des Verses und die Deklamation, einen ziemlichen Takt für das auf der Bühne Wirksame und Erlaubte (vgl. z B. 84. Literaturbrief IV, 2, 15 f.) und eine fast an Herder erinnernde Fähigkeit besaß, sich in fremden Geist einzuleben. Mit gutem Geschmack wählt er für seine Abhandlungen die Beispiele und Dichterzitate aus und ist fast immer empfänglich für die Einwirkung eines höheren Geistes. Er ist nicht einer von den Ästhetikern, die das Kunstschaffen in spanische Stiefel schnüren wollen, nicht einer der nüchternen Renaissancepedanten, denen der Schulbegriff über alles gilt, vielmehr ging er selbst bei den Großen in die Schule und ward nicht müde, die Herrschaft der echten Begabung über den Formen- und Regelgeist zu betonen.[1]) So bei der Besprechung von Wielands Trauerspiel „Lady Johanna Gray" in der „Bibl. d. sch. W. u d. fr. K." (Bd. IV. St. 2. 1759. Schriften IV, 1, 485): „Der Kunstrichter hat sich . . . . vor dem sehr schädlichen Vorurteile zu hüten, als wenn die Regeln des Ganzen allezeit das Vornehmste wären. Hat der Dichter Genie genug,

1) Vgl. Moritz Brasch, der in seiner Neuausgabe von „M.s Schriften zur Philosophie, Ästhetik und Apologetik" (Leipzig 1880) II, 9 hervorhebt, M. zeige in den „Hauptgrundsätzen" „eine über seine deutschen metaphysischen Lehrer weit hinausgehende ästhetische Feinfühligkeit und lebendige Kunstanschauung, die ihn verhindern, die ästhetische Regel als das Primäre anzuerkennen, ihn vielmehr bewegen, dem schaffenden künstlerischen Geiste sein ursprüngliches Recht gegenüber der abstrakten Regel zu vindizieren."

die Fehler der Anlage durch die Gewalt der Leidenschaften, die er erregt, unserer Bemerkung zu entziehen, so macht sich der Kunstrichter lächerlich, wenn er seine Empfindungen verleugnet und nach Regeln urteilt, über die sich der Dichter weit hinweggesetzt hat. Es ist hier der Ort nicht, diese Materie auszuführen. Unsers Wissens haben die Kunstrichter noch sehr wenig daran gedacht, die Grenzen des Genies und der Regeln auseinanderzusetzen." Und gegen die triste, seit den Tagen Scaligers und Vidas umgehende Ansicht von der Verpflichtung des Dichters, die Alten aus- und inwendig zu kennen, wendet er sich mit Entschiedenheit im 60. Literaturbrief: „Der Herr Professor Sulzer sagt irgendwo: „„wenn in der Republik der Gelehrten Gesetze könnten gegeben werden, so sollte dieses eines der ersten sein: daß sich niemand unterstehen sollte, ein Schriftsteller zu werden, der nicht die vornehmsten griechischen und lateinischen Schriftsteller der Alten mit Fleiß und zu wiederholten Malen durchgelesen."" [1]) Mich wundert es, daß dieser wahrhaftig

---

1) Bemerkenswert ist es, daß noch Kant in der „Kritik der Urteilskraft" § 44 (Sämtl. Werke her. von Rosenkranz und Schubert IV, 173) ungefähr auf demselben Boden steht: „Was den gewöhnlichen Ausdruck, schöne Wissenschaften, veranlaßt hat, ist ohne Zweifel nichts anders, als daß man ganz richtig bemerkt hat, es werde zur schönen Kunst in ihrer ganzen Vollkommenheit viel Wissenschaft, als z. B. Kenntnis alter Sprachen, Belesenheit der Autoren, die für Klassiker gelten, . . . erfordert, und daher diese historischen Wissenschaften, weil sie zur schönen Kunst die notwendige Vorbereitung und Grundlage ausmachen. z. T. auch, weil darunter die Kenntnis der Produkte der schönen Kunst begriffen worden, durch eine Wortverwechslung selbst sch. W. genannt hat." — Auch Lessing legte, freilich in anderer Weise, großes Gewicht auf das Studium der Alten. Vgl. den 81. L. B. (Lachm.-Muncker VIII, 215): „Man fange [als Dramatiker] nicht eher an zu arbeiten, als bis man seiner Sache zum größten Teil gewiß ist! Und wenn kann man dieses sein? Wenn man die Natur, wenn man die Alten genugsam studiert hat." — Herder geht in den „Fragmenten" (Suphan I, 162) paraphrasierend auf die oben zitierte Stelle aus den L. B. ein. Auch sonst beschäftigt er sich vielfach mit diesem Gedanken und entscheidet sich stets im Sinne Mendelssohns. So zitiert Herder (Suph. I, 432) folg. Stelle aus den L. B. („21. Teil S. 45"), um sie alsdann in ironischer Abfertigung zu widerlegen. „Machen Sie mir doch einmal ein Heldengedicht, ein Deutsches, aber nach keinem Griechischen oder Lateinischen Maßstabe. Oder eine Ode; aber das versteht sich, weder nach Griech. und Lat. Mustern. Ich möchte dergl. wohl sehen!" Vgl. noch Herder über die Stelle aus Kants „Kritik d. Urteilskraft" (Suph. XXII, 303). — Endlich seien hier noch ein paar Sätze Grillos aus der „Allgem. dtschn. Bibl." (I, 1, 198) angeführt, die ein charakteristischer Beleg dafür sind, wie sehr man noch zu den Zeiten M.s in der Schulpoesie des 16. Jhs. und einer kritiklosen Abhängigkeit von den Alten befangen war: „Wenn der Poet mit Verstand die Mythologie angebracht [schon der Ausdruck ist recht bezeichnend!], so überzeugt er uns dadurch, daß er mehr als bloße Verse machen kann; er gibt uns einen überzeugenden Beweis, daß er ein Gelehrter ist, der sich in den Werken des Altertums umgesehen hat oder noch umsehen kann, welches unsere Poeten als was ziemlich Überflüssiges anzusehen anfangen." . . .

denkende Kopf gegen die sich selbst bildenden Genies hat so unbillig sein können. Sein Gesetz hätte uns ja um alle Werke des Shakespeare bringen können! Wenn es möglich wäre, so sollte man lieber den Leuten, die nicht selbst denken, das Schriftstellerhandwerk legen, und wenn sie auch die Alten mit noch so viel Fleiß durchgelesen hätten! Das Genie kann den Mangel der Exempel ersetzen, aber der Mangel des Genies ist unersetzlich" (IV, 1, 569 f.).

Dieselbe Achtung vor dem Genie spricht er u. a. auch im 147. Literaturbrief aus, wo er Curtius' Abhandlung vom Erhabenen in der Dichtkunst rezensiert und gegen dessen Auffassung von der Geschichtsschreibung wettert: „Ich bin fast müde, dergl. schale Urteile zu widerlegen. Was für Begriffe von der Pflicht eines Geschichtsschreibers! — Als wenn ein erhabener Geist nicht die gemeinste Begebenheit mit einem ganz andern Auge betrachtete! Als wenn man in einer wahrhaften Erzählung nicht auch Genie und erhabenes Genie zeigen könnte" (IV, 2, 250).

Lebhaft erinnern derartige Sätze an die späteren Kernsprüche der Lessingschen Dramaturgie von der Superiorität des Genies über den Regelgeist Mit Recht bemerkt einmal Braitmaier (Gesch. d. poet. Theor. u. Krit. II, 189) zu einer der eben zitierten Stellen: „Wir haben hier bereits das Wehen der neuen Zeit vor uns, die dem Genie gegenüber der Schule und Übung wieder und zwar mit vollem Ernste und aus eigener Anschauung das gebührende Vorrecht zuerkennt, um bald darauf mit Lessing in dem Genie gegenüber der Schulung den einzigen Faktor zu proklamieren (Conti in der Emilia Galotti) und es in der Sturm- und Drangperiode in Willkür und Ignoranz zu setzen. Diese neue Auffassung, die mit Mendelssohn beginnt, bei den Stürmern und Drängern zur Karikatur wird und in Goethe-Schiller ihren reifen Abschluß erlangt, fällt zusammen mit dem Auftreten wirklicher dichterischer Genies und war dadurch allein möglich."

Um so auffälliger, ja geradezu widersprechend erscheint, was Braitmaier in der Folge vorbringt, und da die Sache immerhin von prinzipieller Wichtigkeit für die Beurteilung von Mendelssohns ästhetischer Einsicht ist, so sei es gestattet, etwas genauer darauf einzugehen. Wenn unser Denker eben gleichsam als Herold einer neuen Epoche ausgesprochen ist, muß er es sich eine Seite darauf und weiterhin gefallen lassen, dem reaktionären Gottsched an die Seite gesetzt zu werden, und man halte sich dabei gegenwärtig, daß Braitmaier den vielberufenen Leipziger ganz und gar nicht mit den Augen Danzels oder gar — Eugen Reichels ansieht. Eben noch ist Moses als ein Vorbote von

Goethe-Schiller wegen seiner Auslassungen über das Genie proklamiert, und dann heißt es, daß er wegen derselben Auslassungen „noch an der alten Schule haftet" (II, 190). Und weshalb? Weil „er das Genie in Gegensatz zu dem Geschmack bringt und ihm, wo es allein wirkt, ähnlich wie Gottsched nur Mißgeburten zuschreibt." Die einzige Stelle, auf die sich Braitmaier dabei berufen könnte, ist die von ihm selbst herangezogene aus dem 236. Literaturbriefe: „Das Genie allein bringt große, aber unförmliche Schönheiten [wohlgemerkt doch immer „Schönheiten" und keine Mißgeburten!] hervor; und niemals hat man noch ein völlig ausgebildetes Stück aus den Händen eines bloßen Genies hervorkommen sehen, daran nicht eine Meisterhand noch etwas zu feilen gefunden hätte."

Das klingt doch wesentlich anders, zumal wenn man sich klar macht, daß hier Mendelssohn, wie auch sonst, unter „bloßem Genie" und dem „Genie allein" nichts als die freie Produktionskraft versteht,[1]) und wenn diese nicht durch den leitenden Verstand gezügelt wird, so wird die „bloße" Produktions- oder Einbildungskraft in der Tat auf Abwege geraten und, wie genug Beispiele in der Weltliteratur lehren, über Unförmlichkeiten nicht

1) Richtig hebt Braitmaier hervor, daß M. „nirgends eine eingehende oder gar erschöpfende Erklärung dieses Begriffs gibt"; doch geht aus einigen Stellen hervor, daß er unter Genie im allgemeinen die freie, aus der Übereinstimmung aller Seelenkräfte resultierende Schöpferkraft versteht. Die Momente des Originalen, Intuitiven, keiner Ausbildung Bedürftigen, gehörten in jener Zeit, da das Wort bei uns eben erst allgemein geworden war, noch nicht so notwendig zum Wesen des Genies, wie in den heutigen Begriffsbestimmungen. Als Belegstellen führe ich an: „Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen" ꝛc. in der „Bibl. d. sch. Wissensch. u. d. fr. Kste." I. Bd. 2. St. S. 238: „Das Genie erfordert eine Vollkommenheit aller Seelenkräfte, und eine Übereinstimmung derselben zu einem Endzwecke." Er stellt hier und sonst das Genie dem Fleiß gegenüber, wie später Lessing und Kant („Krit. d. Urteilskraft." Sämtl. Werke IV, 178 u 188). Ferner bezeichnet er im Anschluß an Baumgarten (Metaph. § 648) im 92. L. B. (IV, 2, 47 f.) das Genie als eine „solche Proportion der erkennenden Seelenvermögen, die dazu übereinstimmen, den Menschen, der sie besitzt, zu gewissen Verrichtungen in ausnehmendem Grade geschickt zu machen." [Ähnlich spricht auch noch Kant von der „Proportion der Gemütskräfte", von der „Vereinigung der Gemütskräfte" „in gewissem Verhältnisse", die das Genie ausmacht.] Endlich sagt Mendelssohn im 280. L. B. (IV, 2, 340), „daß das Wesen des Genies durchaus in keine Fähigkeiten zu setzen sei, sondern daß alle Vermögen und Fähigkeiten der Seele in einem vorzüglichen Grade zu einem großen Endzwecke übereinstimmen müssen, wenn sie den Ehrennamen des Genies verdienen sollen." Nichtsdestoweniger glaube ich mit der Annahme nicht fehlzugehen, daß M. an Stellen, wie der obigen, die zu dieser Anm. Anlaß gab, mit dem „bloßen Genie" und dem „Genie allein" weniger an die in seinen Definitionen verlangte Übereinstimmung der Seelenkräfte, d. i. des Verstandes und der Einbildungskraft, als an letztere allein denkt — ein Schwanken in der Bedeutung, das sich aus der Jugend des Wortes erklärt und sich auch noch später bei anderen Autoren nachweisen läßt.

hinauskommen. Darum stellt Mendelssohn auch dem Genie den Geschmack gegenüber und hat ein gutes Recht dazu! Er verlangt von dem schaffenden Künstler „keine deutliche Kenntnis der Regeln." „Diese ist einem gesunden Genie vielleicht von ganz unerheblichem Nutzen. So wie ein Körper desto gesunder ist, je weniger er die natürlichen Lebensverrichtungen fühlt, die in ihm vorgehen, so mag es auch für ein gesundes Genie besser sein, wenn es nicht alles, was in seinem Innern vorgeht, gar zu deutlich spürt. Aber der Geschmack ist dem Genie desto nötiger, wenn es nicht nur gesund, sondern wohlgebildet sein soll; und ohne Geschmack wird man niemals ein Kunststück verfertigen können, das in aller Absicht vollendet und in seiner Art vollkommen wäre" (IV, 2, 383 f.). Ich weiß nicht, wie man über die schwierige Materie verständiger sprechen kann, und wie es möglich ist, aus solchen Worten einen geniefeindlichen Regelgeist zu hören! Das Genie — so interpretiere ich den Sinn all dieser Ausführungen — wird nicht nach den Regeln schaffen, aber es wird auch nicht ohne Regeln schaffen. So legt Mendelssohn die „Grenzen des Genies und der Regeln" schon in einer seiner ersten Kritiken fest: „Wir wissen zwar, daß Genies nicht nach den gemeinen Regeln, die man aus den Werken anderer Meister abgesondert hat, beurteilt werden können. Sie sind ihre eigenen Muster und können fordern, daß wir die Regeln der sch. K. von ihren Werken absondern sollen. Allein es gibt allgemeine Regeln und Gesetze, die in der Natur gegründet sind und um so viel weniger von einem Genie übertreten werden dürfen, da sie vielmehr die wahren Quellen sind, daraus die Genies schöpfen müssen." (Referat über Klopstocks Trauerspiel „Der Tod Adams", in der „Bibl. d. sch. W. u. d. fr. K." II, 1; in die „Werke" nicht aufgenommen.) Sehr bezeichnend für seine Auffassung ist noch der Schluß des 312. Literaturbriefes, wo er sich in das Dilemma versetzt, sich entweder für das poetische Genie, also die produktive Einbildungskraft, oder für den Geschmack, d. h. die ästhetische Einsicht und Urteilsfähigkeit, als das Wertvollere an einem Dichter entscheiden zu sollen. „Die Poesien des Herrn Schlegel," heißt es da, „scheinen durchgehends mehr gesunde Philosophie und Kritik als poetisches Feuer, mehr Einsichten als Genie zu verraten . . . . Nun achte ich an einem Dichter Genie höher als Geschmack, Vernunft und Kritik: nämlich wenn ich wählen, und nicht alle trefflichen Eigenschaften beisammen finden soll" (IV, 2, 458; ein Citat in demselben Sinne IV, 2, 51).

Nicht rückwärts also, sondern vorwärts weist Mendelssohn: nicht auf Gottsched, sondern auf Kant! Denn die Ähnlichkeit dieser Gedanken mit denen der „Kritik der Urteilskraft"

über denselben Gegenstand ist für den ruhigen Betrachter ganz unverkennbar. Es liegt kein Grund zu der Annahme vor, daß Mendelssohns hier und da versprengte Bemerkungen einen Einfluß auf Kants Untersuchungen gehabt hätten, aber es sei doch die tatsächliche Übereinstimmung der beiden Philosophen in einem wesentlichen Punkte konstatiert, und Kant als ein eben nicht schlechter Eideshelfer gegen Braitmaier angeführt. Das Eine ist nämlich sicher: haftet Mendelssohn darin noch „an der alten Schule", daß „er das Genie in Gegensatz zum Geschmack bringt" usw., so haftet auch Kant noch an der alten Schule! Wir haben gesehen, daß bei Moses von einem wirklichen „Gegensatz", in dem Eines das Andere ausschlösse, nirgend die Rede ist, nur daß eben in seinen Ausführungen „Genie" und „Geschmack" zweierlei ist und daher, als nicht notwendig zusammengehörig, wohl gegenübergestellt werden kann. Dieselbe Auffassung finden wir aber bei Kant in den §§ 46 bis 50 deutlich ausgesprochen (Sämtl. Werke, her. v. Rosenkranz und Schubert, IV, S. 183): „Geschmack ist bloß ein Beurteilungs-, nicht ein produktives Vermögen". Zu der schönen Kunst „wird ein Gedicht, eine Musik, eine Bildergalerie u. dergl. gezählt, und da kann man an einem seinsollenden Werke der schönen Kunst oftmals Genie ohne Geschmack, an einem andern Geschmack ohne Genie wahrnehmen."[1])

Daß auch nach Kants Meinung das Genie gleichsam „große, aber unförmliche Schönheiten" schaffen könne, belegen folgende Stellen: „Diese Nachahmung wird Nachäffung, wenn der Schüler alles nachmacht, bis auf das, was das Genie als Mißgestalt nur hat zulassen müssen, weil es sich, ohne die Idee zu schwächen, nicht wohl wegschaffen ließ. Dieser Mut ist an einem Genie allein Verdienst, und eine gewisse Kühnheit im Ausdrucke und überhaupt manche Abweichung von der gemeinen Regel steht demselben wohl an,[2]) ist aber keineswegs nachahmungswürdig,

1) Tatsächlich ist das Verhältnis doch wohl so, daß das Genie ein aprioristisch gegebenes, keiner Ausbildung bedürftiges und fähiges Naturgeschenk ist, während der Geschmack nur der Anlage nach vorhanden zu sein braucht und erst allmählich entwickelt zu werden pflegt. Dem jugendlichen Schiller oder Shakespeare darf z. B. das Genie nicht abgesprochen werden, wohl aber dürfte ihnen gelegentlich der Vorwurf der Maß- und Geschmacklosigkeit nicht erspart bleiben. Grabbe mag ein Genie gewesen sein, hat sich aber Zeit seines Lebens dem „Geschmack" nicht anzubequemen vermocht. Selbstverständlich ist auch der allerdings höchst seltene Fall denkbar, daß Genie und Geschmack fast aprioristisch sich in einem Individuum von Jugend auf vereinigt finden, wofür man Goethe als Beispiel anführen könnte.

2) Vgl. dazu noch Mendelssohn im 86. Literaturbrief (IV. 2, 26) „Der erfindsame Geist spottet nur der schwachen Fessel, die ihm der Kunstrichter anlegt", und die vielen trefflichen Bemerkungen über Shakespeare, den er für einen Souverän im Reiche der Dichtkunst hielt, dem alle Regeln

Digitized by Google

sondern bleibt immer an sich ein Fehler, den man wegzuschaffen suchen muß, für dergl. aber das Genie gleichsam privilegiert ist, da das Unnachahmliche seines Geistesschwunges durch ängstliche Behutsamkeit leiden würde" (§ 49. IV, 190). Sehr bemerkenswert ist auch, daß sich Kant, ähnlich wie Moses (s. oben S. 16), die Frage vorlegt, „woran in Sachen der schönen Kunst mehr gelegen sei, ob daran, daß sich an ihnen Genie, oder ob, daß sich Geschmack zeige" (§ 50. IV, 191); er entscheidet sich freilich, im Gegensatz zu jenem, zugunsten des Geschmacks, allein selbst hier zeigt sich die wesentliche Übereinstimmung beider: Aller Reichtum der Einbildungskraft „bringt in ihrer gesetzlosen Freiheit nichts als Unsinn hervor; die Urteilskraft ist aber das Vermögen, sie dem Verstande anzupassen. Der Geschmack ist, so wie die Urteilskraft überhaupt, die Disziplin (oder Zucht) des Genies, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen" 2c. (IV, 192). — Worte, die an die Forderung Mendelssohns im 92. Literaturbriefe (IV, 2, 50) erinnern, daß die Vernunft „in dem Temperamente" der Fähigkeiten des Genies obenan sitzen müsse und selbst im Sturm der Leidenschaften nicht das Steuer verlieren dürfe.

Unsere Vergleichung Mendelssohns mit Kant ergibt demnach, daß beide in der Auffassung des Verhältnisses von Genie und Geschmack der Hauptsache nach übereinstimmen,[1]) und daß die Braitmaiersche Auslegung, Moses teile in dieser Frage den bornierten Standpunkt Gottscheds, unhaltbar und ungerechtfertigt ist. Viel eher ließe sich dieser Vorwurf, wollte man sich mit einer oberflächlichen Betrachtung begnügen, dem Verfasser der „Kritik der Urteilskraft" machen, denn diese spricht es deutlich aus, daß das „bloße Genie" nur „Unsinn" und „Mißgestalten" hervorbringe, das bloße Genie, d. h. die Produktionskraft, „in ihrer gesetzlosen Freiheit". —

Auch die folgenden Ausführungen Braitmaiers über Mendelssohns Ansicht von den Erfordernissen des künstlerischen Schaffens sind nicht geeignet, ein richtiges Bild zu geben. „Wir werden demnach wohl sagen dürfen," so schließt Braitmaier diesen Abschnitt, „daß das, was M. über die bei der künstlerischen Produktion tätigen Kräfte lehrt, höchst oberflächlich,

---

untertan sein müßten. Für Kant kommt noch § 47 in Betracht: „Das Genie kann nur reichen Stoff zu Produkten der schönen Kunst hergeben, die Verarbeitung desselben [vermittelst Geschmack, Vernunft und Kritik, würde M. sagen] und die Form erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urteilskraft bestehen kann" (IV, 180). Vgl. auch Schillers Distichon „Die schwere Verbindung": „Warum will sich Geschmack und Genie so selten vereinen? Jener fürchtet die Kraft, dieser verachtet den Zaum".

1) Vgl. hierüber auch Goldfriedrich, Kants Ästhetik (1897), S. 163 f.

daß besonders das, was er über die dichterische Begeisterung, über innere Wahrheit und Wärme der dichterischen Empfindung aussagt, gerade das Gegenteil der Wahrheit ist und er hierin Gottsched näher steht als den Schweizern" (II, 191). Freilich sind die Auslassungen über die beim Kunstschaffen tätigen Faktoren in der herangezogenen Rezension von Rousseaus Nouvelle Héloise nur oberflächlich, aber Mendelssohn „lehrt" hier ja gar nicht, d. h. trägt nicht systematisch vor; vielmehr haben wir es mit dem Feuilletonisten der Literaturbriefe zu tun, der nur im Vorübergehen und absichtlich ohne allzu ängstliche Gründlichkeit ein interessantes Problem streift. Er erwähnt „die Eigenschaften, welche man an einem Richardson bewundert, in dem Werke des Rousseau aber vergebens suchen wird" (IV, 2, 261), und man darf ihm doch nicht unterlegen, daß er damit ein Kapitel der Poetik abgehandelt haben will. Noch verfehlter aber ist es, als einzige Belegstelle für seine Begriffe von „der dichterischen Begeisterung" die allerdings wenig glückliche Rezension von Ramlers Oden anzuführen! Daß er den hier und kurz vorher in dem ungedruckten Referat über Herders Fragmente (IV, 1, 99) unter dem Eindruck der zeitgenössischen Poesie festgehaltenen, beschränkten Standpunkt in dem Aufsatze „Von der lyrischen Poesie" vom Jahre 1777 überwunden hat, und daß er auch schon vorher im 147. Literaturbriefe (über Sappho IV, 2, 246) sowie in den Literaturbriefen über die Gedichte der Karschin (besonders im 273. u. 275. IV, 2, 422 f. und 431 ff.) ein weit besseres Verständnis der dichterischen Tätigkeit beweist, hat doch Braitmaier selbst an anderen Stellen anerkannt und sogar mit starker Betonung hervorgehoben.[1]) Es ist überhaupt auffällig, daß Braitmaier das günstige allgemeine Urteil, das er wiederholt über Mendelssohn fällt, in seinen nicht immer abschließenden Einzeluntersuchungen wieder aufhebt.

Richtig ist, daß uns Mendelssohn durch abweichende Meinungen, ja selbst krasse Widersprüche, in seinen Schriften bisweilen in Verlegenheit setzt, und nicht immer wird ein Fortschritt zu tieferer Erkenntnis zu verzeichnen sein. Dieses Schwanken erklärt sich aus dem eklektischen Charakter der Popularphilosophie überhaupt. Auch er ist zeitlebens, freilich in gutem Sinne, Eklektiker geblieben,[2]) trotzdem er unter dem Banne

---

1) Siehe besonders II, 230 ff. S. 196 spricht Braitmaier von der „scharfsinnigen Analyse der dichterischen Tätigkeit in der Rezension der Karschin", u. S. 232 heißt es: „Jedenfalls hat kein gleichzeitiger Schriftsteller weder innerhalb noch außerhalb Deutschlands die Frage so tief gestellt und so gründlich erörtert."

2) „M. war in der Wolf'schen Schule gebildet; aber er schrieb nicht als ein Wolfianer. Was irgend Großes vor und neben ihm gedacht war,

2*

von Wolfs Dogmatismus stand und vielleicht mehr wie dieser Leibniz nahekam. Seine bewegliche, außerordentlich aufnahmefähige Natur machte ihn für alle möglichen Einflüsse empfänglich, und so darf es uns nicht Wunder nehmen, daß er keine befriedigende, ja nur zusammenhängende Theorie hinterlassen hat, sondern nur Bruchstücke einer solchen Er ist nie ein „Fertiger" geworden, sondern stets ein Suchender geblieben, und R. Sommer („Grundz. einer Gesch. der deutschen Psychologie und Ästhetik", Würzburg 1892) trifft vollkommen das Richtige, wenn er viele Irrtümer der Forschung darauf zurückführt, „daß man verschiedene aufeinanderfolgende Schriften ohne Unterscheidung zusammen betrachtet hat, während bei der großen Schmiegsamkeit von Mendelssohns Geist seine Gedanken in einem fortwährenden Umänderungsprozeß begriffen sind" (S. 111). „Es muß auf die Verschiedenheiten der einander folgenden Schriften genau Achtung gegeben und Mendelssohns Entwickelung auf ihrem Höhepunkte unter sehr vorsichtiger Benützung der vor diesem liegenden Äußerungen dargestellt werden" (S. 117).

Und so bleibt uns, um eine Operationsbasis für unsere Untersuchungen zu gewinnen, nichts anderes übrig, als daß wir seine Hauptschriften in chronologischer Reihenfolge durchgehen. Es sei im Folgenden versucht, ihren für uns wesentlichen Inhalt in großen Zügen wiederzugeben, erläuternde und Parallelstellen aus späteren Schriften und den Rezensionen und Briefen heranzuziehen, einige Streitfragen über seine Anschauungen zu beantworten und dabei zugleich seine Vorgänger und Quellen anzudeuten. Im letzten Punkte werde ich mich vielfach auf die Arbeiten anderer berufen dürfen, da ich mehr seine Einwirkung als seine Abhängigkeit darzustellen mir vorgesetzt habe.

Briefe über die Empfindungen.

Wir beginnen naturgemäß mit den im Spätsommer 1755 erschienenen „Briefen über die Empfindungen", einer Art Nachahmung von Shaftesburys „The moralists" (1711

suchte er zu erkennen, zu verbinden und vereinigt darzustellen. Lasse man sich nicht irre machen durch den philos. Schimpfnamen eines Eklektikers, den man ihm deshalb beizulegen beflissen war; was irgend mit Recht Tadelndes darin liegt, wußte er von sich fern zu halten. Er hatte den Schulzwang abgeworfen, nicht bloß in Bezug auf die Sprache, sondern auch in Bezug auf die Bewegung des Gedankens." Prof. Dr. M. Lazarus, Über M.s Phädon, im Mendelssohn-Lessing-Gedenkbuch (1879).

bis 14), was sich schon in der Form und in der oft das Muster erreichenden schwungvollen Diktion ankündigt. Inhaltlich knüpfen die „Briefe" direkt an Wolfs und Baumgartens Lehren an und gehen in wesentlichen Punkten auf Leibniz zurück.[1]) Sie erregten bei ihrem Erscheinen große Aufmerksamkeit, und es ist charakteristisch, daß Prof. J. D. Michaelis in seiner Rezension in den Gött. Gel. Anz. hinter dem anonymen Autor Lessing vermutete und in ihm einen Schüler Wolffs sah, „der besser sei als die meisten, welche Wolff erlebt habe". Lessing selbst kündigte das Büchlein in der „Berl. Priv. Ztg." am 4. Sept. als ein vollständiges System der Empfindungen an: „eine sehr angenehme Neuigkeit für die, welchen es nicht ganz unbekannt ist, wie finster und leer es in diesem Felde der Psychologie, der Bemühungen einiger neuen Schriftsteller ohngeachtet, noch bisher gewesen" (Lachm.-Muncker VII,52). Ein weiteres Lob spendet Lessing den „Briefen" im 75. Stück der „Hamb. Dramat.", wo er eine Stelle über das Mitleid daraus anführt und die weiteren Auseinandersetzungen mit den Worten einleitet: „Diese Gedanken sind so richtig, so klar, so einleuchtend, daß uns dünkt, ein jeder hätte sie haben können und haben müssen" (Lachm.-Muncker X, 101). Daß andererseits für die Ästhetik nicht viel abfalle, hat bereits Herder erkannt, der im IV. kritischen Wäldchen (Lebensbild IV, 442. Ausg. von Suphan IV, 147) sich kurz, aber geistvoll über Mendessohns Tätigkeit in der „Theorie der schönen Wissenschaften" ausläßt. —

Man darf den Wert der „Briefe" nicht überschätzen und den Dithyrambus nicht eben für Philosophie nehmen! Es war der ästhetisierende Erstling unseres jugendlichen Moses, und nirgends macht sich der Mangel an Entschiedenheit in seinem Denken so fühlbar wie hier. Die Frage, wer denn eigentlich von den beiden fingierten Briefschreibern des Verfassers eigene Ansichten ausspreche, Theokles oder Euphranor, scheint mir nicht sehr belangreich und ist doch wohl dahin zu beantworten, daß sich der Autor mit keinem von beiden völlig deckt. Aus der Anlage des Ganzen geht freilich unverkennbar hervor, daß des Theokles Lehren im Vordergrunde stehen, und ihm somit auch die größere Sympathie des Autors gehört, aber man hüte sich doch, das Geschöpf mit dem Schöpfer einfach zu identifizieren.

Euphranor leitet die Korrespondenz ein. Er verwahrt sich gegen eine allzu sorgfältige „Zergliederung der Schönheit" (daß sich dieser Ausdruck mit dem Titel des Hogarthschen Buches

1) Siehe Fischer, Gesch. d. neueren Phil. II, 352 Anm. Die Abhängigkeit Mendelssohns von Leibniz wird besonders in R. Sommers „Grundzügen einer Gesch. d. dtsch. Psychol. u. Ästh." dargestellt.

nach Mylius' Übersetzung deckt, enthält wohl keine Nebenabsicht) und findet die subjektivistische Formel für die Schönheit schulgemäß in „der undeutlichen Vorstellung einer Vollkommenheit.“ Im dritten Briefe setzt Theokles auseinander, daß weder ein völlig deutlicher noch völlig dunkler Begriff sich mit dem Gefühle der Schönheit verträgt: jener, weil unsere eingeschränkte Seele keine Mannigfaltigkeit auf einmal zu fassen vermag, dieser, weil die Mannigfaltigkeit des Gegenstandes in seine Dunkelheit gleichsam verhüllt und unserer Wahrnehmung entzogen wird. „Zwischen den Grenzen der Klarheit müssen also alle Begriffe der Schönheit eingeschlossen sein, wenn wir ohne mühsames Überdenken eine Mannigfaltigkeit wahrnehmen sollen. Ja noch mehr: je ausgebreitet klarer die Vorstellung des schönen Gegenstandes, desto feuriger das Vergnügen, das daraus entspringt. Eine ausgebreitete klarere Vorstellung enthält eine reichere Mannigfaltigkeit, mehrere Verhältnisse des Mannigfaltigen gegen einander“ (I, 115 f.). Ähnlich läßt sich Mendelssohn noch 1762 im 210. Literaturbrief vernehmen: „Woran liegt es denn, daß keine mathematische Wahrheit samt ihrer Demonstration poetisch ausgeführt werden kann? Gewiß an dem einzigen Umstande, daß die Begriffe der Schönheit nicht höchst deutlich, sondern von einer fruchtbaren und ausgebreiteten Klarheit, oder, wenn wir nicht um Worte streiten wollen, „sinnlich“ sein müssen“ (IV, 2, 343 f.). Wir hören die Schulphilosophie: der ganze schwerfällige Apparat der jungen Wissenschaft, der „nachgeborenen Schwester der Logik“, ist in Bereitschaft. „Deutlich“ ist von „klar“ unterschieden; jenes geht auf die logische Verständlichkeit, dieses auf die Unmittelbarkeit des ästhetischen Eindrucks, oder wie H. von Stein, der in seiner „Entstehung der neueren Ästhetik“, Stuttgart 1886, S. 337 ff. einen glücklichen Versuch zur Modernisierung jener uns fremd gewordenen Kunstsprache unternimmt, den Unterschied ausdrückt: „Klar bezieht sich auf den unmittelbaren Eindruck, deutlich auf die Bildung von Begriffen und Worten, durch welche die einzelnen Gegenstände unverwechselbar bezeichnet werden .... Klar bezeichnet die Empfindungsstärke eines Eindrucks. Um die Verwechselung mit dem Logischen loszuwerden, können wir es wiedergeben durch eindrucksvoll.“

Unter Bezugnahme auf den vierten „Brief“ haben dann Danzel, Hettner und Kanngießer es Mendelssohn als eine Tat angerechnet, daß er „sich hier über das Schulsystem erhebe“, welches an dem rigorosen Dualismus der oberen und unteren Seelenkräfte krankte, alle Sinnlichkeit, mag sie nun Anschauung oder Empfindung sein, den letzteren zuwies und in ihr nur etwas Negatives, Mangelndes, auf höherer Lebens-

stufe zu Überwindendes sah. Mendelssohn habe hier gegen Wolf geltend gemacht, daß jedes Vergnügen, also auch ein den niederen Seelenvermögen eignendes, als solches doch etwas Positives sei. — Wenn daraus etwa geschlossen werden soll, daß Moses hier auch dem künstlerischen Vergnügen, gegenüber Wolf und Baumgarten, eine vornehmere Stellung angewiesen und die Ästhetik um wesentliche neue Einsichten bereichert habe, so kann ich dem nicht unbedingt beipflichten. Später ist er ja vielfach zu einer Überwindung des im Grunde nicht sehr kunstfreundlichen Schulsystems gelangt; aus den „Briefen" aber, und am wenigstens aus dem vierten, läßt sich dieser Schluß meiner Meinung nach nicht ziehen. Ich habe mich bemüht, diesen Gegenstand an anderer Stelle[1]) klarzulegen, und es genügt hier, jene kleine, aber etwas umständliche Untersuchung in Kürze wiederzugeben: Im allgemeinen zeigt sich Mendelssohn in den „Briefen" als Dogmatiker wie nur je, und was das rein Theoretische angeht, so könnte man öfters glauben, Wolf selbst zu hören. Hier ist er noch ganz Schulphilosoph, der das Vergnügen an der Schönheit auf einer Einschränkung unserer positiven Seelenkräfte begründet. Als positive Kraft besteht vor seiner Kritik schließlich nur das Vergnügen an der „Einhelligkeit des Mannigfaltigen oder der verständlichen Vollkommenheit", während das Vergnügen an der Schönheit, dem „Einerlei im Mannigfaltigen", doch auf eine ziemlich tiefe Stufe unserer Seelentätigkeit herabgedrückt wird. Die Bemerkung Sommers (Grdzge. e Gesch. d. dtschn. Psych. u. Ästh. S. 114) ist ganz richtig, daß der Verfasser der „Briefe" „die Schönheit als etwas Inferiores von dem Begriffe getrennt habe, zu welchem er die Vollkommenheit hinaufgeschraubt hatte."

Andererseits ist freilich nicht zu übersehen, daß das Vergnügen an der sinnlichen Schönheit in den „Briefen" nicht ohne weiteres dem Kunstgenuß gleichgesetzt wird. Wenn im elften „Briefe" drei Quellen des Vergnügens aufgestellt werden: Schönheit, verständliche Vollkommenheit und physische Lust, so könnte man nach dem Voraufgegangenen glauben, daß nur die erste, die Schönheit, der Kunst zukomme. Ausdrücklich fährt aber Theokles fort: „Alle schönen Künste holen aus diesem Heiligtume [der dreifachen Quelle des Vergnügens] das Labsal, womit sie die nach Vergnügen dürstende Seele erfrischen. Wie muß uns die Muse erquicken, die aus verschiedenen Quellen mit vollem Maße schöpft und in einer angenehmen Mischung über

1) Ludwig Goldstein, Die Bedeutung Moses Mendelssohns für die Entwickelung der ästhetischen Kritik und Theorie in Deutschland, Inaug.-Dissert. Königsberg i. Pr. 1897, S. 23 ff.

uns ausgießt?" Und nun folgt ein Hymnus auf die Tonkunst, die allein durch alle drei Arten des Vergnügens erfreue. „Welche süße Verwirrung von Vollkommenheit, sinnlicher Lust und Schönheit! Die Nachahmungen der menschlichen Leidenschaften, die künstliche Verbindung zwischen widersinnigen Übellauten: Quellen der Vollkommenheit! Die leichten Verhältnisse in den Schwingungen, das Ebenmaß in den Beziehungen der Teile auf einander und auf das Ganze, die Beschäftigung der Geisteskräfte im Zweifeln, Vermuten und Vorhersehen: Quellen der Schönheit! Die mit allen Saiten harmonische Spannung der nervigten Gefäße: eine Quelle der sinnlichen Lust! Alle diese Ergötzlichkeiten bieten sich schwesterlich die Hand und bewerben sich wetteifernd um unsere Gunst." (I, 148.)

Im vierten „Briefe" (I, 119 f.) war gesagt, daß im Augenblicke des Kunstgenusses und des Kunstschaffens kein Begriff deutlich sein dürfe, nur die dunkle Empfindung, also das Organ der Schönheit, dürfe vorherrschen; hier kommt aber auch die „Einhelligkeit des Mannigfaltigen" beim Kunstgenusse in Betracht! Somit ist also das ästhetische Vergnügen doch nicht lediglich an das „Einerlei im Mannigfaltigen" gebunden, sondern greift, wie es nach der einen Seite zur sinnlichen Lust heruntersteigt, nach der anderen zur „verständlichen Vollkommenheit" herauf, gehört demnach sowohl den niederen als den höheren Seelenkräften an. Hierin liegt wohl in der Tat ein instinktives Gefühl ausgesprochen, daß die Umpfählung des Schönheitsbegriffes à la mode zu enge sei.

Das kann überhaupt allgemein gesagt werden, daß uns Mendelssohns Arbeiten von Anfang an zeigen, wie er, gleich vielen geistreichen Männern jener Tage, geradezu ringt mit der Engherzigkeit eines ästhetischen Systems, das keinen kunstsinnigen Menschen im letzten Grunde befriedigen konnte. Oft genug bricht das bessere Gefühl hindurch, das sich, bewußt oder unbewußt, in Gegensatz zum Dogma stellt. Daher auch dieses Unbestimmte, Schwankende, Verschwommene in seinen systematischen Ausführungen, daher die formellen Zugeständnisse und die tatsächlichen Widersprüche gegen das Schulsystem.

Weiter auf die Analyse der „Briefe über die Empfindungen" einzugehen, dürfte nicht im Interesse dieser Abhandlung liegen, und auf einzelne Punkte werden wir noch gelegentlich zurückkommen. Hier sei nur noch ein Satz herausgehoben, der in Mendelssohns Schriften überhaupt eine große Rolle spielt und eine breite Perspektive in seine ästhetische Welt eröffnet; er führt uns auf das für jene Zeit so wichtige Thema über das

Verhältnis von Kunst und Moral.

Euphranor geht im IX. Briefe auf die „knotige Materie" des Selbstmordes, ein damals viel besprochenes und aktuelles Thema, ein und neigt zu der Ansicht, daß dem Selbstmorde doch nicht so jede Berechtigung abzusprechen sei. Sollte er unter allen Umständen lasterhaft sein, wie würde er uns dann auf der Bühne zu Tränen rühren? „Ein Bubenstück kann Widerwillen, Abscheu und Entsetzen erwecken, aber kein Mitleid, keine gesellige Regung, keine angenehm schmerzende Empfindung, die nur das Vorrecht der leidenden Tugend ist." Beispiele aus Voltaires „Zaire" und Lessings „Sara" werden beigebracht: Orosmans und Mellefonts Selbstmord versöhnt uns gleichsam mit ihrer Untugend. „Ein wehmütiges Mitleid überrascht uns plötzlich, und wir zerfließen in Tränen. Woher diese seltene Veränderung? Nichts als ein gelegentlicher Selbstmord hat den zweideutigen Charakter dieser Personen in ihr gehöriges Licht gesetzt und das Siegel auf ihre Güte gedrückt Unsere Verwünschung hat sich in Wohlwollen, unser Gram in Gewogenheit und unser Unwille in Mitleiden verwandelt. Kann dieses ein Bubenstück? Vermag dieses eine Handlung, die dem menschlichen Geschlechte immerdar ein Greuel sein sollte?" (I, 144). Theokles hält den Selbstmord unter allen Umständen für verwerflich und widerspricht auch diesem Argument des Freundes: „Du irrst, edler Jüngling! wenn Du glaubst, der Selbstmord drücke das Siegel auf die moralische Güte eines Charakters. Nicht auf die moralische Güte überhaupt. Die Schaubühne hat ihre eigene Sittlichkeit. Im Leben ist nichts sittlich gut, das nicht in unserer Vollkommenheit gegründet ist; auf der Schaubühne ist es hingegen alles, was in der heftigen Leidenschaft seinen Grund hat. Der Zweck des Trauerspiels ist, Leidenschaften zu erregen; und das schwärzeste Laster, das zu diesem Endzwecke leitet, ist auf der Schaubühne willkommen. Daher ist auch der Selbstmord theatralisch gut. Die Nachreu eines Orosmans, die Gewissenswunden eines Mellefonts würden ihre Brust nur schwach zu beklemmen scheinen, wenn sie uns nicht durch den allerentsetzlichsten Entschluß von dem Gegenteile überzeugten. Hierin liegt ein großes Kunststück der theatralischen Poesie. Der Dichter muß den Streit der wahren Sittlichkeit mit der theatralischen sorgfältig verstecken, wenn das Schauspiel gefallen soll" 2c. (I, 157 f.)

Diese Stelle scheint mir höchst bemerkenswert, denn sie enthüllt uns, wie sich Mendelssohn von Anfang an zu der wichtigen Frage nach dem Verhältnisse von Kunst und Moralität stellte. Es ist in den älteren Kompendien der Ästhetik gäng

und gäbe, ihn, gleichsam ungehört, unter die moralsierenden Tendenzler zu werfen, und noch heute gehört es zum guten Ton, über ihn wegen seiner „kritiklosen Vermischung ethischer und ästhetischer Momente," und wie die Schlagworte alle heißen, die Achseln zu zucken.[1]) Aber eine gewissenhafte Durchsicht aller in betracht kommenden Stellen wird uns doch ein etwas anderes Resultat erschließen. Beginnen wir mit der eben zitierten! Gewiß zeugt sie von keiner großen Reife — was schon die schlankweg herübergenommene Dubos'sche Definition der Tragödie beweist, — und ist nicht gerade glücklich im Ausdruck. Das zeigt sich besonders in dem Satz, daß die Schaubühne ihre eigene Sittlichkeit habe, der in diesem Wortlaute natürlich nicht zugegeben werden kann. Die Sittlichkeit der Bühne ist notwendig dieselbe, wie die des gemeinen Lebens. Das „schwärzeste Laster" der realen Welt bleibt auch in der Welt des Scheins das „schwärzeste Laster", und was wiederum auf der Bühne moralisch verwerflich erscheint, ist es im Leben.[2]) Genau besehen will Mendelssohn das auch gar nicht in Abrede stellen; eine solche Auffassung würde ja, einer seiner Grundüberzeugungen zuwider, darauf hinauslaufen, daß Kunst und Sittlichkeit in unversöhnlichem Widerspruche stehen müßten. Nein! es liegt nur die schiefe Fassung des richtigen Gedankens vor, daß das moralisch Gute nicht ohne weiteres auch theatralisch gut sei, daß es nicht Aufgabe der Poesie sein kann, die Forderungen und Lehren der Sittlichkeit als solche vorzutragen, daß sie vielmehr ihre Wirkungen nur erreichen kann, wenn sie „ins volle Menschenleben" mit seinen Irrtümern, Verbrechen und Leidenschaften hineingreift. Und gerade die Tragödie lebt von den Konflikten, lebt von dem Bruche mit der Sittlichkeit Von einem eigentlichen „Streite der wahren und der theatralischen Sittlichkeit" kann nicht die Rede sein, sondern nur von einem Streite zwischen dem, was moralisch gut, und dem,

1) So macht Seuffert in seiner Besprechung des Braitmaierschen Buches (Gött. Gel. Anz. 1890, I, 28 ff.) u. a folgende Ausstellung: „Vor allem, scheint mir, muß energischer durchgeführt werden, daß M. immer eine moralische Richtung verfolgt und daß seine ganze Erscheinung davon beeinflußt bleibt." Mir scheint es eher zu den Vorzügen des genannten Werkes zu gehören, wenn es, auf Grund ausgiebigen Quellenstudiums, einem sehr verbreiteten, dadurch aber nicht besser gewordenen Vorurteil im allgemeinen nicht Raum gibt! Auch Sommer vergreift sich, wenn er den „Briefen" überall den „moralisierenden" Geist vorrückt und den Anakreontiker Meier gegen den rigorosen Sittenprediger M. ins Feld führt (S. 116). M. war eine durch und durch ethische Persönlichkeit, und das kommt natürlich auch in seinen Schriften überall zum Ausdruck, aber zu den trockenen Moralpredigern der Kunst gehörte er nicht.

2) Diesen Einwand erhob schon Nicolai in seiner „Abhandlung vom Trauerspiele" („Bibl. d. sch. W. u. d. fr. K." 1^2, 1,27 f.)

was theatralisch gut ist. Was ihn zu dieser mystischen Ausdrucksweise, der wir noch öfters begegnen werden, verführte, ist wieder einmal die Schultheorie, wie wir aus dem Briefwechsel mit Lessing (besonders aus dem Dezemberbrief von 1756, V, 57) ersehen. Auch hier spricht er von einer theatralischen Sittlichkeit [1]) Wieder die obligate Unterscheidung der oberen und unteren Seelenkräfte und damit einer symbolischen und intuitiven Erkenntnis; wird diese von dem Tragödiendichter befriedigt, z. B. durch die treffliche und naturwahre Darstellung des „schwärzesten Lasters," so bleibt doch noch jene unbefriedigt, da unsere Vernunft mit dem „schwärzesten Laster" nie und nimmer einverstanden sein kann, und wenn es noch so gut für die unteren Seelenvermögen dargestellt ist. Folglich gibt es eine doppelte Sittlichkeit: eine „theatralische", oder allgemeiner gesagt, „poetische", „künstlerische" für die niederen, und eine „wahre" für die oberen Seelenvermögen Als ob jene „theatralische" noch eine Sittlichkeit genannt werden könnte! — So kann man auf Schritt und Tritt verfolgen, wie sich die Schulphilosophie jener Zeit mit Bleigewichten an jede Regung eines kunstsinnigeren Geistes hängt.

Immerhin bleibt doch der Satz bestehen, daß die Kunst nicht direkt moralisch zu wirken habe, und Mendelssohn unterscheidet sich durch das energische Festhalten an diesem Grundsatze sehr vorteilhaft von gleichzeitigen Ästhetikern, wie beispielsweise von Sulzer, ja in gewissem Sinne selbst von Lessing, der nicht bloß in dem jugendlichen Briefwechsel mit seinen Freunden für die „Besserung durch die Poesie" eintritt, sondern auch in seiner reifsten Epoche dem moralisierenden Zeitgeiste, wenigstens im Ausdruck, weitgehende Konzessionen macht. Auch in dem erwähnten Briefwechsel leugnet Moses die moralische Besserung als eigentliche Absicht der Tragödie und gibt sie nur als Möglichkeit zu. Freilich spielt ihm hier seine „Bewunderung" als vermeintliches Endziel des Trauerspiels den Streich, daß er, ähnlich wie später Schiller, sittlich große und die Sinnlichkeit mit Stoicismus überwindende Persönlichkeiten, die uns zur Nacheiferung anspornen, als Helden der Tragödie fordert — ein Standpunkt, den er späterhin aufgegeben hat (vgl. Braitmaier II, 259 f.). In diese Zeit ungefähr mag auch das Aufsätzchen fallen „Anweisung, wie junge Leute die alten und neuen Dichter lesen müssen", das sich unter den von Joh. G. Müchler herausgegebenen „Kl. phil. Schr." findet

1) „Die theatralische Sittlichkeit gehört nicht vor den Richterstuhl der symbolischen Erkenntnis. Wenn der Dichter durch seine vollkommen sinnliche Rede unsere intuitive Erkenntnis von der Würde und Unwürde seiner Charaktere überzeugen kann, so hat er unseren Beifall."

(III, 445 f.) und dessen Tendenz man mir vielleicht entgegenhalten könnte. Aber ich gebe zu bedenken, daß diese eine ausgesprochen pädagogische ist, und daß er doch selbst unter diesem Gesichtspunkt die Darstellung des im Leben Unmoralischen durch die Kunst für statthaft erklärt: Die Kunst der Dichter „erfordert Abwechselungen, und sie können ihre Einbildungskraft sowohl zum Besten als zum Nachteile einer jeden Sache erhitzen. Lies ihre verkehrtesten Einfälle, aber mit der Absicht, Dich an dem kühnen Schwung und den feinen Ausdrückungen zu ergötzen. Vergaffe Dich aber nicht in ihr betrügliches Bild, sondern betrachte das Urbild mit Deinen eigenen Augen und prüfe, ob sie ihm treu geblieben sind." (III, 449.) Dann weiter das alte Thema: „Die Sittenlehre des Theaters ist nicht durchgehends zur Ausübung eingerichtet. Lerne, Hylas! den Dichter unterscheiden, wo er als Weltweiser und wo er als Dichter spricht. Es ist ein Laster, wenn man um eines Schimpfes halber Menschenblut vergießt. Corneille macht es zur Tugend; und seine Scheingründe können die Jugend leichtlich auf seine Seite bringen, wenn sie nicht bedenkt, daß eine solche Handlung auf der Schaubühne gefallen, aber im gemeinen Leben abscheulich sein kann" (III, 452).

Im Jahre 1757 bespricht er des Engländers Lowth Buch de sacra poesi Hebraeorum und setzt dessen Lobsprüchen auf Homer, der „die vortrefflichsten Sittenlehren in unser Gemüt einpräge", die ganz treffende Bemerkung entgegen, daß der große Epiker „eben so leicht jemanden verderben, als tugendhaft machen könne, wenn er nicht, sogleich beim ersten Anblick, die Sittlichkeit der Epopöe von der wahren Moral zu unterscheiden weiß." („Bibl. d. sch W." Bd. I, St. 1, S. 125. Schr. IV, 1, 173.) Sehen wir ihm auch hier den schielenden Ausdruck nach, daß die Epopöe, wie oben das Trauerspiel oder die Schaubühne, ihre eigene Sittlichkeit habe, so finden wir auch hier denselben korrekten Standpunkt, daß die Kunst nicht auf direkte moralische Besserung abziele, ja daß ein so hervorragendes Kunstwerk wie Homers Iliade auf unreife und ungefestigte Charaktere sogar einen verderblichen Einfluß ausüben könne. Er faßt also Kunst und Ethik zunächst als zwei gesonderte Gebiete auf, die ihre eigene Gesetzgebung haben. Daß es einen Grenzrain geben kann, in dem sich beide freundnachbarlich berühren, hat er, wie wir sehen werden, wohl gewußt.

Zunächst noch einige weitere Belege! In der Besprechung von Rousseaus „Neuen Héloise" spricht Moses in wegwerfendem Tone von „den langen moralischen Predigten", mit denen der Verfasser ebenso wie mit „verliebten Spitzfindigkeiten" die Lücken der dürftigen Handlung auszufüllen suche (IV, 2, 265).

In demselben Jahre (1761) referiert er über Cronegks „Codrus" (190. L. B. IV, 2, 301) und tadelt daran, daß die vielen guten Menschen in diesem Drama „bei aller Gelegenheit moralisieren und Sittensprüche wechseln". „Es ist wahr, die Sittensprüche des Herrn von Cronegk sind vortrefflich; es ist wahr, er schildert die Tugend erhaben, und das Laster kriechend und abscheulich; allein je mehr dieses die Absicht des tragischen Dichters ist, desto sorgfältiger muß er sie verbergen. Wenn er geradezu moralisiert, so wird er frostig." Und hier schließt sich passend eine Bemerkung an, die der schwierigen Frage nach der Berechtigung der didaktischen Poesie herzhaft zu Leibe geht: „Wir vermissen," heißt es in der Rezension von Lichtwers „Recht der Vernunft" (IV, 1, 320), „darin den Geist der didaktischen Poesie, die mit inniger Überzeugung redet, beweist, vermahnt, rührt, und uns die Wahrheit nicht nur einsehen und annehmen, sondern auch fühlen und lieben läßt; und finden vielmehr überall ein frostiges Wesen, das mehr von dem vorgeschriebenen Inhalte als von der Kraft der empfundenen Wahrheit scheint geleitet worden zu sein."

Die Lehren der Weltweisheit und Moral sind hiernach keineswegs aus dem Paradiese der Kunst ausgeschlossen; nur der kalte Vortragston, die Schilderung, das Lehrmäßige, „Frostige" ist verbannt, denn alle Poesie soll durch lebensvolle Handlung und Bewegung wirken, das Theater insbesondere durch „Leidenschaft". Es gibt in jenen Tagen wohl keinen zweiten Schriftsteller, an dem man die oft nur gefühlsmäßige, noch mit dem Ausdruck ringende Entwickelung einer neuen, gesunden und rein ästhetischen Kunstbetrachtung besser verfolgen könnte als an Mendelssohn.

Eine notwendige Folge dieser Anschauungen ist es, daß unser Kritiker sich gegenüber den damals noch sehr beliebten makellosen Charakteren in Epos, Roman und Drama sehr reserviert hält und ihre Berechtigung nur in maßvoller Verwendung und unter gewissen Einschränkungen gestattet. In dem in mannigfacher Beziehung sehr bemerkenswerten Referat über Geßners „Tod Abels" tritt er Bodmer und Breitinger und ihren Anhängern mit Entschiedenheit wegen ihrer Ansichten über die „Moral der Charaktere" entgegen. „In diesem Stücke," heißt es da, „scheinen sich die Herren Schweizer insgesamt von einer falschen Kritik verführen zu lassen. Sie machen sich falsche Begriffe von der Moralität der Charaktere in Epopeen, und glauben, sie müßten alle moralisch gut sein; daher wollen sie gern all ihre Personen vollkommen tugendhaft schildern. Kaum, daß sie es wagen, einen einzigen lasterhaften Charakter aufzuführen; und auch diesen [in vorliegendem Fall ist es Kain, aus

dem „so ein schielendes, ich weiß nicht was“ geworden ist] geben sie sich alle Mühe zu mildern, bis endlich so ein Mittelding daraus wird, das nirgends recht hinpaßt. Wenn man von solchen Vorurteilen eingenommen ist, so kann man unmöglich etwas anderes hervorbringen, als ein schön moralisches Geschwätz, ohne Leben, ohne Handlung und ohne Interesse.“ (IV, 1, 482.) Nun folgt eine Betrachtung über den Unterschied des antiken und modernen Dramas, die mit den Worten schließt: „In den neueren Stücken, wo die Handlung unmittelbar aus der Moralität fließt, müssen die Hauptpersonen alle stark abstechende Charaktere haben; und da hüte man sich, mehr als einen vollkommen tugendhaften Charakter anzubringen. Die vollkommene Tugend hat nur eine einzige Weise, daher würden die Personen völlig einerlei Sinnes sein müssen. Welch eine ekelhafte Einförmigkeit und welch eine Mattigkeit muß dies nicht verursachen?“ Ganz ähnlich läßt er sich in der Besprechung von Wielands Trauerspiel „Johanna Gray“ aus: „Die Kunstrichter, welche den Dichtern raten, nichts als vollkommen tugendhafte Personen aufzuführen, mögen aus dem Exempel dieses Trauerspiels lernen, wie schädlich ihr Rat für tragische Dichter sei. Der Charakter des schändlichen Gardiners ist der einzige, der die ganze Aktion belebt. Ohne ihn würden alle Personen des Stückes einerlei Gesinnungen und einerlei Absichten haben. Die Lebhaftigkeit des Guilford unterscheidet ihn zwar etwas von den übrigen tugendhaften Charakteren. Sie erzeugt auch wirklich einiges Interesse da, wo ihn die Tugend zu verlassen scheint, und er wider die gesamte Menschheit in eine wilde Raserei ausbricht. Gardiner aber setzt alles in Bewegung. Er bringt sogar die Gelassenheit der Johanna zur Ungeduld, erregt den heftigsten Streit der Gesinnungen, und setzt die moralische Größe der Heldin durch den Kontrast selbst in das stärkste Licht. Wäre die Bosheit Northumberlands mit dem Hauptinteresse des Stückes zu vereinigen gewesen, so hätte die Handlung durch die Vollständigkeit des Kontrasts weit mehr Leben, und der Charakter der Johanna einen weit stärkeren Glanz bekommen; denn ihre Tugend würde sich mehr in Werken, als in erhabenen Sprüchen gezeigt haben. Die Lebhaftigkeit der Handlung ist die Seele des Trauerspiels; und die gelassenen tugendhaften Charaktere können uns nicht anders gewinnen, als wenn sie durch stark abstechende Farben gleichsam hervorgebracht werden“ (IV, 1, 496).

Bisher hat Mendelssohn die Streitfrage nur in gelegentlichen Äußerungen gestreift. Er hält aber das damals sehr aktuelle Thema für wichtig genug, um in den Literaturbriefen darauf zurückzukommen und das Für und Wider planmäßig zu

erörtern, und wenn er in den angeführten Bemerkungen die vollkommenen Charaktere noch vereinzelt gelten ließ, falls es nur nicht an bühnenwirksamen Gegensätzen fehlte, so wird er mit der Zeit immer kritischer und radikaler. Da kommt vor allem der 66., vom 8. November 1759 datierte Literaturbrief in betracht, wo er an einen Ausspruch Plutarchs anknüpft, daß der Dichter Gutes mit Bösem, Schönes mit Häßlichem zu mischen hätte. Dagegen gebe es in der Bildhauerkunst und Malerei eine Idealschönheit, „überhaupt in allen schönen Künsten aliquid immensum infinitumque, das sich die Künstler in der Einbildung zum Muster vorstellen.“ „Es scheint seltsam, daß die vollkommenste Tugend, diese unendliche Schönheit der Seele, dem Maler des Geistes nicht eben das Urbild sein sollte, was die vollkommenste Schönheit der Figuren für den Maler des Körpers ist.“ Es scheint seltsam, und doch ist es wohl verständlich! „Bemerken Sie hier noch einen Umstand, der uns vielleicht näher zum Ziele bringen wird. In allen schönen Künsten ist das Idealschöne am allerschwersten zu erreichen; und die größten Meister sind glücklich, wenn sie ihm nur nahe gekommen sind. Die vollkommen tugendhaften Charaktere aber machen dem Dichter die wenigsten Schwierigkeiten. Ich weiß, daß Richardson mit seinem vollkommenen Grandison leichter fertig geworden, als mit seiner Clementina; und vielleicht auch mit der Clarissa leichter als mit dem Lovelace. Ein deutsches Exempel anzuführen: wer wird leugnen, daß der Charakter des Canut ungleich leichter durchzusetzen gewesen, als der Charakter der Ulfo? Ich schließe hieraus, daß die Dichtkunst, als schöne Kunst betrachtet, eine ganz andere Idealschönheit habe, als die sittliche Vollkommenheit der Charaktere. Wir müssen die philosophische Sittenlehre nicht mit der Epopee verwechseln. In jener ist eine vollkommene Tugend oder die größere Fertigkeit, in allen Vorfällen seine Handlungen nach den Vorschriften der Vernunft einzurichten, der erhabenste Gegenstand menschlicher Betrachtung, das Idealschöne, das den Sittenlehrern zwar leicht zu schildern, dem Menschen aber unendlich schwer nachzueifern und unmöglich zu erreichen ist. Diese Tugend in leiblicher Gestalt würde uns der allerliebenswürdigste Gegenstand sein; allein unter die erdichteten Personen eines dramatischen Stückes muß sie sich selten mischen. Die Absicht des Drama ist, die Handlungen und Gemütsneigungen der Menschen nach dem Leben vorzustellen und gesellige Leidenschaften zu erregen. Seine Idealschönheiten sind also solche Charaktere, die zur Erreichung dieser Absichten die allerglücklichsten sind; und siehe! die vollkommen tugendhaften Charaktere sind es am wenigsten. Wenn

ich die Wahl hätte, so wollte ich freilich lieber der fromme Äneas, der strenge Cato des Addison als der jähzornige Achilles oder der eifersüchtige Othello sein; — aber erdichtet haben? Auf diese Frage würde ich mich zum Besten der Letztern erklären. Sie geben mehr Gelegenheit zu Handlungen, sie erregen heftigere Leidenschaften; ihre Erdichtung hat dem Dichter eine größere Anstrengung des Geistes gekostet Kurz, sie kommen der poetischen Idealschönheit näher, sie sind in ihrer Art vollkommen." (IV, 1, 579 f.)

Ich führe absichtlich das Stück in seinem ganzen Umfange an, da jeder Auszug den gleichsam „antimoralisierenden" Charakter dieser Zeilen nur abschwächen kann. Man beachte nur die bei allen Irrtümern stets gesunde Richtung, die lediglich von rein ästhetischen Gesichtspunkten bestimmt wird: der Verfasser kommt garnicht auf die Frage, ob uns die Darstellung vollkommener Charaktere „bessern" könnte; seine Frage lautet vielmehr einfach: was ist die Absicht des Dramas? der Poesie? Nur was ihrem Endzwecke gemäß ist, ist vollkommen; das sind die Tugendhelden aber nicht, oder wenigstens nur dann, wenn sie „zur Aktion Gelegenheit" geben ꝛc. — „und wie selten ist dies der Fall!" (IV, 1, 581).

Neuen Anlaß zur Diskussion gibt im 123. Literaturbrief (IV, 2, 141 ff.) Wielands „Clementina von Porretta", die nicht eben glückliche Dramatisierung einer Episode des Richardsonschen Romans, und hier erteilt Mendelssohn seinem Lieblingsphilosophen Shaftesbury das Wort. Er zitiert einige Stellen aus den „Characteristics" und betont besonders den Satz: „In a poem (whether epic or dramatic) a compleat and perfect character is the greatest Monster". Doch Lord Shaftesbury setzt auch hinzu: „the least moral and improving," d. h. „am wenigsten moralisch und am wenigsten bequem, die Sitten zu verbessern," und es ist bemerkenswert, daß Mendelssohn diesen Zusatz ganz unbeachtet läßt, aus dem er doch sicherlich Kapital geschlagen hätte, wenn er wirklich „überall eine moralische Richtung verfolgte"! Wie zeitgemäß die uns heute ja selbstverständlich scheinenden Auseinandersetzungen Mendelssohns waren, beweisen die Angriffe der Schweizer gegen den Lessingschen „Philotas", gegen die sich Moses im folgenden wendet. „Sie haben ganze Bücher geschrieben, zu beweisen, daß dieser Ehrgeiz übertrieben, und der Charakter des Philotas unmoralisch wäre. Sie haben ihm einen harmlosen Polytimet entgegengesetzt, welcher im Gefechte behutsamer, in der Gefangenschaft geduldiger ist, und den Ausgang der Sache mit Gelassenheit abwartet. Die seltsamen Moralisten! Ich mag die Verteidigung des Trauerspiels „Philotas" nicht über mich nehmen,

und hier ist auch der Ort dazu nicht; aber so viel ist gewiß: was sie an dem Charakter des Kindes bessern wollen, ist höchst ungereimt" (IV, 2, 145).

Wir sehen hier also Mendelssohn bei einer gründlichen Rodearbeit, welche das Kunstgebiet von der wie Unkraut wuchernden Vermischung ästhetischer und ethischer Begriffe befreien soll.[1]) Nachdem er seine eigenen Gründe und die Shaftesburys durchgegangen, stellt er als sichere Errungenschaft den Satz auf: „Was für Ursachen man aber auch annimmt, so ist an der Wahrheit des Satzes selbst doch nicht zu zweifeln, daß die höchst tugendhaften Charaktere in der Dichtkunst monströse Hirngeburten sind" (IV, 2, 146). Freilich mag er sich zu einer vollständigen Verwerfung der vollkommenen Charaktere auch hier nicht entschließen. Er findet sie nämlich in dem einzigen Fall „auf der Bühne erträglich", „wenn die tugendhaften Personen unglücklich werden, wenn sie durch ihre Tugend selbst einen Raub des Neides und der Verfolgung abgeben, und mit ihrem Schicksale in einem beständigen Kampfe leben müssen. Alsdann erregen sie unser Mitleid, und schlagen desto tiefere Wunden in unser Gemüt, je mehr Liebe, Hochachtung und Bewunderung sie sich durch ihre moralische Vollkommenheit erworben. Sobald der Tugendhafte aber das Unglück überkommt, wird er gleichgültig. Bewunderung ohne Mitleiden, ohne Schrecken ist für die Dichtkunst überhaupt, und um so viel mehr für das Theater, ein gar zu kalter Effekt" (IV, 2, 146). Das sieht wie ein Rückfall in die alte Bewunderungstheorie aus, doch ist zu erwägen, daß er nicht mehr wie früher (z. B. in dem Briefe an Lessing vom Dezember 1756) die moralische Wirkung betont,

1) Zur rechten historischen Würdigung dieser Polemik Ms. tut man gut, sich stets die gegnerischen Ansichten zu vergegenwärtigen, die nach wie vor mit großem Eifer von den Gottschedianern sowohl — über Gottsched vgl. P. Schlenther, „Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie" 1886, S. 178 f. 2c. — wie den Schweizern vertreten wurden. Die Anhänger beider Parteien sahen in der Poesie nur eine Art versteckter Sittenlehre, und die wenigsten Poeten jener Tage hatten den Takt, ihre moralischen Absichten und Zwecke auch nur einigermaßen zu maskieren. Noch etliche Jahre später schreibt Herder, der in diesen Tagesfragen, wie wir sehen werden, M. überall sekundiert, in der Gedächtnisschrift auf Th. Abbt.: „Überall in Werken des Geschmacks und der Dichtkunst, bei Gemälden und Münzen sogar ist dies moralisch vollkommene Ideal der schädliche Lieblingsgötze unserer Zeit geworden" (Suphan II, 320). Als charakteristisches Beispiel ist außer den Zürichern und ihrem Gefolgsmann Sulzer auch Klopstock nicht zu vergessen, der das wahre Kennzeichen der höheren Poesie in der „moralischen Schönheit" sah. „Wo Kl. „von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften" (1758) handelt, setzt er den Vorzug dieser vor jenen darin, daß sie viel nützlicher seien, die Menschen moralischer zu machen" (Koberstein, „Grundr. d. Gesch. d. dtsch. Nationallit." III^5, S. 334).

Digitized by Google

sondern die ästhetische. Er verlangt nicht, daß wir den leidenden Helden „nacheifern“, sondern daß diese, um den obigen Ausdruck zu wiederholen, „zur Aktion Gelegenheit geben“ und im Zuschauer „Mitleid“ und „Schrecken“ wachrufen.

Da der „eingebildete Offizier“, an den die Literaturbriefe gerichtet sind, „noch immer zweifelhaft ist, ob die Alten in ihren dramatischen und epischen Gedichten die vollkommen tugendhaften Charaktere nicht mehr aus Mangel moralischer Einsichten als mit Fleiß vermeiden,“ so kommt das Thema im 145. Brief (IV, 2, 237 ff.) nochmals ausführlich zur Sprache. Ein griechischer Schriftsteller wird zum Beweise dafür zitiert, daß die Alten „nicht aus Unwissenheit, sondern mit Überlegung so sorgfältig vermieden, die Tugend in ihren Gedichten auf die höchste Stufe der Vollkommenheit zu bringen“ (IV, 2, 239), und wie oben der Verfasser des „Philotas“, so wird hier Homer aufs wärmste verteidigt, daß er sich stets gehütet habe, seine Charaktere „über die Menschlichkeit zu erheben“ (IV, 2, 240). Man müsse ihm „die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß ihm die vollkommenen Charaktere der Neueren nicht unbekannt gewesen, und daß er sie vielmehr mit gutem Bedacht zu vermeiden gesucht hat“ (IV, 2, 241). „Aber wie,“ fährt Mendelssohn im 146. Briefe fort, „sind denn die höchsten Tugenden nicht erhabener, als die mittelmäßigen? O ja! jedoch nur moralisch, nicht poetisch erhabener. So wie die Dichtkunst ihre besondere Güte hat, die weder mit der physikalischen noch mit der moralischen allezeit übereintrifft, so hat sie auch ihre besondere Erhabenheit. In der Sittenlehre ist die Fertigkeit, den allerheftigsten Begierden und Leidenschaften aus löblichen Bewegungsgründen zu widerstehen, eine erhabene Tugend. . . . In der Dichtkunst aber ist diejenige Nachahmung oder Erdichtung die erhabenste, welche die mehresten Seelenkräfte am sinnlichsten und angenehmsten beschäftigt“ (IV, 2, 241).

Wie hat sich allmählich die dunkle Ausdrucksweise von 1755 in den „Briefen über die Empfindungen“ geklärt, wie ist uns nun jeder Zweifel benommen, wie der problematische Satz „Die Schaubühne hat ihre eigene Sittlichkeit“ zu verstehen sei! Und wer auch angesichts der Literaturbriefe von 1761 noch zweifeln möchte, daß Mendelssohn unter einem „poetisch vollkommenen Charakter“ tatsächlich ebenso gut einen Grandison wie einen Richard III. oder Othello verstanden hat, dem sei folgende Stelle zur Beachtung empfohlen: „In der Dichtkunst ist derjenige Gegenstand erhaben, welcher fähig ist, durch die vollkommenste sinnliche Rede das Gemüt mit Bewunderung zu erfüllen. Die Charaktere werden in der Poesie nicht durch sittliche, sondern durch poetische Vollkommenheiten erhaben und

bewunderungswürdig; und daher kann der sittlich abscheulichste Charakter in der Dichtkunst vollkommen erhaben sein" (IV, 2, 242).

Im Beschluß des 167. Literaturbriefes wird ferner Rousseau getadelt, daß seine Julie aufhört, ein Frauenzimmer zu sein, und zum Engel auf Erden wird. „So geht es," heißt es im 170. Brief (IV, 2, 277), „mit den übermäßigen Verschönerungen des Ideals. Man will die Bewunderung höher treiben und wird unglaubhaft." Im 190. Brief wird Cronegks Trauerspiel „Codrus" besprochen: „Die vollkommenen Charaktere müssen dem Dichter ungemein gefallen haben. Alle seine Charaktere überschreiten die Natur. Codrus, Medon, Elisinde und Philaide sind höchst tugendhaft, und Artander höchst lasterhaft. Jene sind vollkommene Engel, dieser ein vollkommener Teufel. Es herrscht daher eine unerträgliche Einförmigkeit in den Gesinnungen der handelnden Personen" 2c. (IV, 2, 301). Sein Ideal vom dramatischen Charakter endlich findet er in den „Trojanerinnen" des Joh. El. Schlegel, die mit dem Geiste des Euripides genährt sind: „Solche menschliche, uns ähnliche Charaktere sind es, die unser Herz zerfleischen und unsere Augen mit Tränen erfüllen" (IV, 2, 447).

Wir können uns nach dem Bisherigen schon ein gut Stück von seinem ästhetischen Glaubensbekenntnis zusammenstellen: Moral und Kunst sind in gehöriger Weise zu sondern; was der einen zuträglich ist, ist es nicht ohne weiteres der andern. Man kann und soll aus der Kunst nicht Moral lernen, wie aus der Sittenlehre; ein Grundsatz, ein Charakter kann sittlich vollkommen sein und gehört deshalb noch nicht in die Poesie. Moralische Vollkommenheit ist nicht identisch mit poetischer Vollkommenheit. Ein Kunstwerk kann als solches tadellos sein, ohne die Garantie zu bieten, daß es moralisch wirke, — auf den unreifen Genießenden mag es wohl bisweilen geradezu gegenteilige Wirkungen ausüben.

Wir haben in seinen Äußerungen bisher mehr das negative Moment betont: in welcher Weise Kunst und Moral nicht zusammenzuwirken haben. Was sagt er nun Positives über dieses Verhältnis? Oder leugnet er, mit Kant zu reden, „jede Affinität" zwischen dem Gebiet des Schönen und dem des Guten und Wahren? Wie löst er das schwierige Problem, das wie eine Danaidenarbeit immer von neuem die Ästhetiker herauszufordern scheint?

Auch hier sind die Keime seiner reifsten Anschauungen bereits in seiner ersten philosophischen Tätigkeit zu suchen. Und die ganze Frage ist um so interessanter, als es sich hier einmal um die selbständige Entwickelung selbstgefundener Gedanken

handelt, auf die denn der Eklektiker auch nicht wenig stolz zu sein scheint. Bereits im Dezemberbriefe von 1756 kündigt er Lessing mit unverkennbarer Freude an, daß er „auf einige ganz neue Gedanken von dem Streite der unteren und der oberen Seelenkräfte gekommen" sei, die er dem Freunde „ehestens zur Beurteilung vorlegen werde." Mit dem Januarbrief von 1757 langen diese „neuen Gedanken" bei Lessing an; sie finden sich in den Schriften unter dem Titel „Von der Herrschaft über die Neigungen", IV, 1, 38 ff.[1]) Uns geht zunächst § 6 an, der da lautet:

„Sollen wir zu einem tugendhaften Wandel aufgemuntert werden, so muß man sich nicht begnügen, uns die Löblichkeit der Tugend nach aller Strenge demonstriert zu haben, sondern man muß uns mit einer großen Menge von Bewegungsgründen bekannt machen, und wir müssen lernen, diese Menge von Motiven schnell zu überdenken.

a) Durch die Demonstration wird die Deutlichkeit vermehrt; die Menge der Motive vermehrt die Anzahl der Vollkommenheiten; und die Fertigkeit, sie schnell zu überdenken, vermindert die Zeit.

b) Das Erstere geschieht in Princip. philosoph. practicae univers. [Wolfs]; das Zweite in der Ethik; das Dritte hingegen wird erhalten: 1. durch die Gewohnheit, 2. vermittelst der anschauenden Erkenntnis."

In §§ 8 bis 10 wird nun von der anschauenden Erkenntnis gehandelt und bereits hier auf die Kunst als auf die Vermittlerin der oberen und der unteren Seelenkräfte hingewiesen: „Die anschauende Erkenntnis erlangen wir: 1. durch die Erfahrung . . . . 2. durch Beispiele, oder wenn uns die Anwendung der allgemeinen Lehren auf gewisse wahrhafte Begebenheiten aus der Geschichte gezeigt wird; und endlich durch Erdichtungen, die öfters bessere Wirkungen tun können, als die Beispiele, weil sie 1. durch die Nachahmung angenehmer werden und 2 wahrscheinlicher, und nicht so sehr mit fremden Begebenheiten untermischt sein müssen, als die wahrhaften Begebenheiten in der Natur."

Hier haben wir das Fundament seiner Theorie über die Verbindung von Kunst und Moral. Der Gedanke läßt ihn nicht mehr los; wir begegnen ihm wieder in den undatierten „Briefen über die Kunst" (IV, 1, 66):

„Die gründlichsten Wahrheiten sind zwar vermöge ihrer Natur überzeugend und unleugbar, aber überredend sind sie nicht. Sie herrschen über den Verstand, aber nicht über die Empfindungen, über die Triebe und über die Neigungen. Die Wahrheit muß von den Huldgöttinnen das sanfte Feuer, die göttliche Suade borgen, welche in die Gemüter eindringt, die Neigungen besiegt, die trockensten Schlüsse mit dem Feuer der Empfindung beseelt, und die Empfindungen selbst in Entschließungen und Handlungen ausbrechen läßt" (IV, 1, 69).[2])

---

1) Schon Braitmaier hat bemerkt, daß der Aufsatz vom Herausgeber der Ges. Schriften mit „1755" falsch datiert ist.

2) Vgl. dazu „Über die Hauptgrundsätze" ꝛc. (I, 282): „Die Schönheit ist . . . der beseelende Geist, der die spekulative Erkenntnis der Wahrheit in Empfindungen verwandelt und zu tätiger Entschließung anfeuert."

Im engen Anschluß an den oben mitgeteilten Urentwurf finden wir dann diese Ideen ausgeführt in der 1761 erschienenen „Rhapsodie":

„Wer nach der höchsten Stufe der sittlichen Vollkommenheit ringt, wer nach der Seligkeit strebt, seine untern Seelenkräfte mit den obern in eine vollkommene Harmonie zu bringen, der muß es mit den Gesetzen der Natur wie der Künstler mit den Regeln seiner Kunst machen. Er muß so lange mit der Übung fortfahren, bis er sich, in währender Ausübung, seiner Regeln nicht mehr bewußt ist, bis sich seine Grundsätze in Neigungen verwandelt haben, und seine Tugend mehr Naturtrieb, als Vernunft zu sein scheint. Alsdann hat er die heroische Größe erreicht, die über den Kampf gemeiner Leidenschaften hinweg ist, und ohne Eitelkeit die bewunderungswürdigsten Tugenden ausübt."

Schöne und wertvolle Gedanken über die Möglichkeit einer Aussöhnung zwischen Pflicht und Neigung, die in dem sittlichen Rigorismus des Kantischen Systems leider keine Stelle fanden! Ebensowenig, wie die im folgenden aufgestellten Beziehungen zwischen Sittenlehre und Kunst von Lessing gehörig beachtet und gewürdigt wurden. Beides war, wie wir sehen werden, dem in mancher Hinsicht Mendelssohn wahlverwandten und auf derartige Probleme mit Vorliebe gerichteten Geiste Schillers vorbehalten.

„Hier, d. h. in der anschauenden Erkenntnis," geht es fort, „zeigt sich der Nutzen der schönen Wissenschaften in der Sittenlehre, nicht nur für gemeine Köpfe, die für die Tiefe der Demonstration zu seicht sind, sondern sogar für den Weltweisen selbst, wenn er kein Mittel versäumen will, die tote Erkenntnis der Vernunft zum wahren sittlichen Leben zu erwecken." Freilich haben dies die Künste im engeren Sinne mit der Geschichte und der Beredsamkeit gemein, die „alle Triebfedern in durchdringende Pfeile verwandelt und in den bezaubernden Nektar taucht, den die Göttin Suada, wenn ich mich so poetisch ausdrücken darf, von ihrer Mutter, der Venus, empfangen." „Endlich die Dichtkunst, die Malerei und Bildhauerkunst, wenn sie der Künstler nicht zu einem unedlen Zwecke mißbraucht, zeigen uns die Regeln der Sittenlehre in erdichteten und durch die Kunst verschönerten Beispielen, wodurch abermals die Erkenntnis belebt, und jede trockene Wahrheit in eine feurige und sinnliche Anschauung verwandelt wird. Ja, die erdichteten Beispiele sind in gewissen Fällen den wahren, aus der Geschichte entlehnten vorzuziehen, wie Lessing in seinen Abhandlungen von der Fabel deutlich genug gezeigt hat. So wenig aber der Tugendbegierige sich mit der symbolischen Erkenntnis begnügen kann, ebenso wenig kann er durch den Weg der anschauenden Erkenntnis allein zu seinem Ziele gelangen. Da sie nur überredet, nicht überzeugt, so kann sie fürs erste die Gewißheit nicht geben, die den Tugendhaften tenacem propositi macht und durch keine Widerwärtigkeiten von seinem Vorsatze abbringen läßt" (I, 276)[1].

---

1) Es ist auffallend, wie nahe sich diese Gedanken mit Lehren des Aristoteles nach der Interpretation H. Baumgarts berühren. Zur Erläuterung und zum Vergleich seien wenigstens folgende Stellen aus H. Baum-

Noch reifer verarbeitet treten uns diese Gedanken am Schlusse der preisgekrönten „Abhandlung über die Evidenz in metaphysischen Wissenschaften" von 1763 entgegen. Diese Arbeit ist auch dadurch für uns von Wert, daß hier der scharfe, kunstfeindliche Gegensatz der oberen und unteren Seelenkräfte nahezu versöhnt und der Verfasser als Anwalt der mißachteten „inferioren" Kräfte erscheint:

Das Gewissen ist ihm eine Fertigkeit, das Gute vom Bösen, und der Wahrheitssinn (bon sens) eine Fertigkeit, das Wahre vom Falschen durch undeutliche Schlüsse richtig zu unterscheiden. „Sie sind in ihrem Bezirke das, was der Geschmack in dem Gebiete des Schönen und Häßlichen ist. Ein geübter Geschmack findet in einem Nu, was die langsame Kritik nur nach und nach ins Licht setzet. Eben so schnell entscheidet das Gewissen, beurteilt der Wahrheitssinn, was die Vernunft nicht ohne mühsames Nachdenken, in deutliche Schlüsse auflöst" (II, 60). Wenn das „innere Gefühl", die „Empfindung" auch auf undeutliche Erkenntnis gegründet ist, so ist ihre „Wirkungskraft auf das Begehrungsvermögen dennoch weit feuriger und lebhafter, als die Wirkungskraft der deutlichsten Vernunftschlüsse,

---

garts „Handbuch der Poetik" (1887) angeführt: „ . . . Indem vermöge solcher Freude [der hedonischen Wirkung des Kunstwerks] die Kunst die Empfangenden an sich zieht und diese Bewegungen in sie übergehen läßt, vermag sie freilich weder Einsicht, noch Sittlichkeit, noch Weisheit unmittelbar mit ihnen zu verbreiten, aber sie teilt als ein köstliches Geschenk an alle, die ihr nur den Sinn, den die Natur ihnen mitgegeben hat, zuwenden, ein Gut aus, zu dessen Erlangung im Leben alle jene höchsten Eigenschaften der Geistes- und Seelenbildung tätig sein müssen." . . . „Aristoteles stimmt nun darin mit Kant überein, daß er in solcher zur ständigen Haltung gewordenen Gewöhnung der Empfindungen noch keine ausreichende Bürgschaft des sittlichen Handelns erblickt, die immer nur in der nach dem Vernunftgesetz erfolgenden Willensentscheidung auch von ihm gefunden wird; aber er erkennet, abweichend von Kant und in näherer Verwandtschaft mit Schillers [und wir dürfen hier nun einschalten: „auch mit Mendelssohns"] ästhetisch-ethischer Anschauung, in den veredelten Empfindungen nicht nur die sehr wertvollen, sondern ganz unentbehrlichen Bundesgenossen für die Erreichung jenes Zieles. Er räumt ihnen also, im Gegensatz zu der Geringschätzung, in der sie bei Kant als „sinnlich-pathologische" Vorgänge stehen, eine hohe Stelle auch für die Sittlichkeit ein." . . . „So würden also die Wirkungen der Kunst zunächst intellektuell wie sittlich indifferent bleiben. Doch sind unmittelbar zwei weitere Folgen von unberechenbarer Tragweite mit ihnen verbunden. Die mächtige hedonische Wirkung, welche die reine, gesunde, richtige Empfindung im Gemüte ausübt, eben weil sie die im höchsten Sinne naturgemäße ist, die wie durch ein Wunder mit durchleuchtender und durchwärmender Kraft in der Seele sich ausbreitet, kann nicht anders als wie ein wünschenswertestes Ziel des Strebens in der Erinnerung zurückbleiben, für die unverdorbene Natur ein spornender Antrieb, für die schon abgeirrte ein Vorwurf und eine Mahnung. Sodann kann es keine Frage sein, daß eine Gewöhnung des Empfindens zum rechten Maße durch die Wirkungen der Kunst, wenn sie auch zunächst für keinen einzigen Fall die Herrschaft der Vernunft oder der Einsicht über die Leidenschaften zu sichern vermag, so doch für unzählige Fälle ihnen ihr Geschäft zu erleichtern geeignet ist, wenigstens den Widerstand, den sie dabei finden, zu vermindern." (Baumgart, a. a. O. 469 ff.)

die ohne Fertigkeit überzeugen, aber nicht rühren, unterrichten, aber das Gemüt nicht bewegen." Nicht nur auf den „theoretischen" Beifall kommt es an, sondern vornehmlich auf den „praktischen", der sich dann am vollkommensten äußert, wenn die Urteile der Vernunft und der niederen Seelenkräfte koinzidieren, und alle Widersprüche im Organismus der menschlichen Seele sich in Harmonie auflösen. „Denn alsdann stimmen Vernunft und Einbildungskraft, Geist und Herz zusammen, uns zu Handlungen anzutreiben." Diesen Idealzustand zu erreichen, gibt die Ethik vier Mittel an die Hand: wir erlangen die Übereinstimmung der niederen Seelenkräfte mit der Vernunft 1. durch Häufung der Bewegungsgründe, wie das der Redner tut, 2. durch Übung, 3. durch die angenehme Empfindung und 4. vermittelst der anschauenden Erkenntnis. Zum dritten Punkt wird erläuternd bemerkt: „Wenn die Vernunftgründe von Schönheit und Anmut unterstützt werden, so wird die Einbildungskraft leicht zur Übereinstimmung gereizt. Die Vollkommenheit ist die Triebfeder zur Vernunft und die angenehme Empfindung die Lockspeise der Einbildungskraft. Hierauf gründet sich der Nutzen der schönen Künste und Wissenschaften in der Sittenlehre. Die Vernunftgründe überzeugen den Verstand von der Vortrefflichkeit der Tugend, und die schönen Künste erzwingen den Beifall der Einbildungskraft. Jene machen sie verehrungswert, diese angenehm. Jene zeigen den Weg zur Glückseligkeit, diese bestreuen ihn mit Blumen. Wie groß ist der Virtuose in den Augen der Weltweisen, wenn er seiner Bestimmung treu bleibt und der Tugend wirklich die Vorteile verschafft, die sie sich von ihm versprechen kann!"

Es folgt eine Besprechung des vierten Punktes: „Endlich ist das vierte Hauptmittel, die Einbildungskraft mit der Vernunft in Übereinstimmung zu bringen, die anschauende Erkenntnis, wenn man nämlich die allgemeinen Vernunftgründe durch Beispiele gleichsam in sinnliche Begriffe verwandelt. In jeder Theorie dienet das Exempel nur zur Erläuterung und wird überflüssig, sobald wir den allgemeinen Lehrsatz deutlich begreifen, aber in der Ausübung hat das Beispiel allezeit größeren Nutzen als die Maxime. Es hat einen stärkeren Einfluß in den Beifall des Gemüts, weil es die Sinne rühret, die Einbildungskraft erschüttert. Hierauf gründet sich der Nutzen der Geschichte und der Äsopischen Fabel in der Sittenlehre."

Und so weit ist unser Philosoph in seinem warmen Eifer für eine stärkere Betonung der „Empfindung" und der „anschauenden Erkenntnis" gekommen, daß er es für nötig hält, die Abhandlung mit den Worten zu schließen: „Diese Betrachtungen haben keineswegs die Absicht, den Nutzen der demonstrativen Sittenlehre in Zweifel zu ziehen ..... Eine jede Erkenntnisart hat ihren Wert." Ein sehr bemerkenswerter Schluß, der beweist, wie sich der Wolfianer von dem engherzigen Dogma der oberen und unteren Seelenkräfte innerlich befreit hatte! Es kann von einem solchen Manne nicht Wunder nehmen, wenn er einige Jahre später, wie wir sehen werden, mit der herkömmlichen dichotomischen Einteilung der Seelenvermögen überhaupt bricht und zwischen den beiden Extremen des „Denkens" und „Begehrens" auch dem ästhetischen Gefühl eine selbständige Stelle anweist.

So liegt nun ein ansehnliches Material vor, das ein endgültiges Urteil über Mendelssohns Ansichten von der Stellung der Kunst zur Moral gestattet, und wenn wir die früher zitierten negativen und die zuletzt angeführten positiven Momente seiner Ausführungen im Zusammenhang betrachten, so kann unsere Entscheidung nur folgendermaßen ausfallen: Von direkter Tendenzmacherei und Belehrung durch die Kunst, von der täppischen Vermischung des Schönen mit Nützlichkeitszwecken will Mendelssohn nichts wissen. Die Kunst soll vielmehr rein ästhetisch wirken, d. h. sich lediglich an unsere Anschauung, an Gefühl und Empfindung wenden. Trotzdem, oder gerade deshalb, geht von ihr ein bedeutender Einfluß auf die geistige und ganz besonders auf die ethische Bildung des empfänglichen genießenden Subjekts aus. Nicht eine Magd der Erkenntnis oder Moral sei die Kunst, sondern eine Schwester, eine hilfreiche Freundin bei dem gemeinsamen Werk: der Kultur und Erziehung des Menschengeschlechts. Das Ziel ist gemeinsam, die Wege sind verschieden. Nur zu eigenem Schaden würde sich die Kunst Übergriffe in das Gebiet der Sittenlehre und Erkenntnis erlauben, nur zu eigenem Schaden wird sie moralisierend und doktrinär. Verläßt sie sich aber allein auf die ihr eigentümlichen Mittel, so können ihre Wirkungen erfolgreicher sein als die abstrakte Demonstration, die sich nur an die „oberen Seelenvermögen" wendet.

Das muß freilich unumwunden zugegeben werden, daß Mendelssohn in einer gewissen Inkonsequenz und Nonchalance das moralische Moment bisweilen zu stark betonte; hierin blieb er trotz aller feineren Instinkte doch immer ein Kind seiner Zeit, deren aufdringliche philanthropische und ethisierende Tendenzen ja auch aus den kunstkritischen Schriften eines Lessing lebhaft hervorleuchten.

Ich habe mich sehr lange bei dieser Frage aufgehalten und glaube doch, meinem Ziele bedeutend näher gekommen zu sein. Denn weit wichtiger als der Nachweis vereinzelter Einwirkungen ist die Beweisführung, daß Mendelssohn weit davon entfernt war, ein pedantischer Sittenprediger, und gar in ästhetischen Dingen, zu sein, daß er vielmehr eine gesunde Auffassung des Verhältnisses von Moral und Kunst in einer Zeit angebahnt hat, die einer solchen ganz besonders bedurfte.

Wir wenden uns nunmehr zur zweiten Hauptschrift, die für Mendelssohns Leistungen auf ästhetischem Gebiet ganz besonders in betracht kommt. Es ist die Abhandlung, die unter dem Titel bekannt ist:

„Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften.“

Entstehung und Beurteilung durch Zeitgenossen.

Die erste Erwähnung dieser Arbeit findet sich in einem Briefe Nicolais an Lessing vom 14. Mai 1757: „Ich sende Ihnen einige Gedanken von Herrn Moses über die Künste, die Nachahmung und das Naive, welche ungemein viel Neues enthalten und Stoff zu einer Abhandlung in der Bibliothek abgeben sollen“ (V, 92). In einem Schreiben an Lessing vom 1. Juli 1757 erwähnt Mendelssohn bereits die fertige Abhandlung unter dem Titel „Von den Quellen und Verbindungen der schönen Künste“ und fährt fort: „So wenig Sie jetzt zum Nachdenken aufgelegt sein mögen, so wünschte ich dennoch diese wenigen Blätter von Ihnen beurteilt zu sehen. Ich habe sie aufsetzen müssen, ohne die davon entworfenen Gedanken, welche Sie vielleicht schon verloren, bei der Hand gehabt zu haben. Vielleicht hätte aus einigen nicht unrichtigen Gedanken etwas werden können, wenn ich mehr Zeit gehabt hätte. Herr Nicolai hat mir gute Dienste dabei getan.[1]) Sie werden eine ganze Seite finden, die er von dem Seinigen hinzugefügt hat“ (V, 110). Lessing antwortet umgehend, daß er die Abhandlung „nicht bloß mit einem flüchtigen Auge, sondern aufmerksam und mit großem Vergnügen“ gelesen habe. Er entschuldigt sich, krankheitshalber nicht genauer darauf eingehen zu können, aber — „Schreiben Sie, mein lieber Moses, so viel als Ihre gesunde Hand nur vermag; und glauben Sie steif und fest, daß Sie nichts Mittelmäßiges schreiben können — — denn ich habe es gesagt!“ (V, 113). Im Briefe vom 9. August 1757 fragt Lessing in bezug auf eine Stelle der Abhandlung an, „welches sind die Stellen, die Sie für indeclamabel halten? Ich frage nicht, um mich mit Ihnen in einen Streit darüber einzulassen; ich frage bloß, um künftig aufmerksamer sein zu können“ (V, 118).[2])

---

1) Wie M. in einem Briefe vom 13. September 1757 bemerkt, ging Nicolai mit dem Gedanken um, eine ähnliche Abhandlung über diese Materie zu schreiben (V, 129). Vgl. auch V, 219 (Anm. 11 zu S. 155), wo Nicolai sich des Näheren über seinen Plan ausläßt und hervorhebt, daß er „Verschiedenes, besonders in Anwendung auf die schönen Künste, aus einem ganz andern Gesichtspunkt ansah“ als Moses.

2) Es wurde aber doch ein kleiner Streit! Die Worte der Abhandlung, welche die Frage Lessings veranlaßten, waren offenbar folgende: „Kenner wollen einige dergl. Stellen in dem vortrefflichen Trauerspiel Miß Sara Sampson bemerkt haben.“ M. antwortet am 11. August (V, 120 f.), daß seine Rüge zumeist die philosophischen Stellen betreffe, und behält sich eine Detaillierung seines Vorwurfs vor. Darauf Lessing am 18. August

Inzwischen war die Abhandlung im zweiten Stück des I. Bandes der „Bibl. d. sch. W. ꝛc." gedruckt und erntete bei Kennern und Sachverständigen Beifall und Anerkennung. Wohl am treffendsten ist das Urteil Herders im vierten „Wäldchen": „Die Abhandlung des Verf. über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften ist eine allgemeine Landkarte, schätzbar für den, der die ganze Gegend übersehen will; noch zu unmateriell aber und etwas zu wenig auseinander gesetzt, für den, der darnach reisen, oder gar die Grenzen des Schönen jeder Kunst ausmessen wollte. Diese Grenzen genau bestimmen, jeder Kunst ihre eigentümlichen, ursprünglichen Begriffe geben, wollte Herr M. nicht: er zeigte und entwickelte nur einen Hauptgrundsatz, von oben herab" („Lebensbild" IV, 443. Werke, her. v. Suphan, IV, 148).

Ähnlich sagt Sulzer von der Abhandlung, daß sie „mit feinerer Empfindung für das Schöne geschrieben und reicher an feinen Bemerkungen und Urteilen" sei als die Meierschen „Anfangsgründe," „aber als eigentliche Theorie wohl nicht befriedigend." („Theorie d. sch. K." I, 52b). Wörtlich dasselbe Urteil wiederholt K. H. Jördens in seinem „Lexikon dtsch. Dichter u. Prosaisten" (III, 530). Das wärmste Lob spendet Manso („Übers.

(V, 127): „Mit Ihrer nähern Bestimmung der indeclamabeln Stellen in meiner Sara bin ich sehr wohl zufrieden. Aber wenn es die philosophischen sind, so sehe ich schon voraus, daß ich sie nicht ausstreichen werde, und wenn Sie mir es auch mathematisch bewiesen, daß sie nicht da sein sollten; wenigstens so lange nicht, als noch immer mehr Leute Trauerspiele lesen, als vorstellen sehen." Der Brief M.s nun, in dem die eingehenden Auseinandersetzungen über die Sache enthalten waren, scheint verloren gegangen zu sein. Einen solchen setzt wenigstens Lessings Schreiben vom 14. September (V, 129 ff.) voraus, worin er Moses lebhaft widerspricht, aber auch hinzusetzt: „Haben Sie, m. l. M., hier nicht ganz Recht, so haben Sie es doch in Ansehung der schändlichen Perioden S. 123, 124, 154, 158, die so holprig sind, daß die beste Zunge dabei anstoßen muß. Sobald meine Schriften wieder gedruckt sind, will ich sie gewiß verbessern." Eigentümlich ist hier Lessings Verteidigung der von Moses angegriffenen „indeclamabeln Stellen." In der oben mitgeteilten Äußerung vom 18. August tritt er für die „indeclam. Stellen" ein, weil man Trauerspiele mehr lese, als aufgeführt sehe, und somit scheinen dieselben jedenfalls mehr der Buch- als der Bühnenwirkung dienen zu sollen. Hier aber, nachdem M. wahrscheinlich ihren Mangel an theatralischer Wirksamkeit beanstandet hatte, behauptet Lessing gerade, daß sie ganz besonders mit Rücksicht auf das Bühnenspiel des Darstellers geschrieben seien und „so wenig untheatralisch, daß sie vielmehr tadelhaft geworden sind, weil ich sie allzu theatralisch zu machen gesucht habe" (V, 131). — Die Sache endete damit, daß M. den die Polemik veranlassenden Satz in der zweiten Redaktion seiner Abhandlung ausmerzte und dafür einige Bemerkungen über das Spiel der Starkin und Eckhofs einschaltete. Ich bin auf den kleinen Zwist näher eingegangen, weil die Darstellung bei Braitmaier II, 278 leicht ein falsches Bild davon geben könnte. Nicolai stand übrigens auf M.s Seite: s. Lessings Werke, Lachm., 1838/40, XIII, 83 f.

d. Geschichte“ ꝛc. im VIII. Bde. der Nachträge zu Sulzers Theorie): „Die Abhandlung ist unstreitig die wichtigste Erscheinung in der Ästhetik auf deutschem Boden nach Baumgarten.“ Und auch wir werden ihr den Titel einer Vorarbeit zum „Laokoon“ nicht versagen dürfen.

Verhältnis von Kunst und Natur.

Der Eingang der „Hauptgrundsätze“ weist auf den engen Zusammenhang zwischen Psychologie und Ästhetik hin:[1]) „Jede Regel der Schönheit ist zugleich eine Entdeckung in der Seelenlehre. Denn da sie eine Vorschrift enthält, unter welchen Bedingungen ein schöner Gegenstand die beste Wirkung in unser Gemüt tun kann, so muß sie auf die Natur des menschlichen Geistes zurückgeführt und aus dessen Eigenschaften erklärt werden können. . . . Die menschliche Seele ist so unerschöpflich als die Natur; das bloße Nachdenken kann unmöglich alles ergründen, was ihr zukommt, und die alltägliche Erfahrung pflegt selten entscheidend zu sein“ (I, 281). Nirgends aber sind alle psychischen Triebfedern so in Bewegung, wie bei den Wirkungen der schönen Künste, und darum ist deren Analyse von so außerordentlichem Werte. Welches ist nun „die Gewalt des Künstlers, die uns hoffen, fürchten, zürnen, besänftigt sein, lachen und wiederum Tränen vergießen läßt,“ welches ist die Quelle, der all diese verschiedenen Wirkungen der Kunst entströmen? Oder um die Frage anders zu stellen: „was haben die verschiedenen Gegenstände der Dichtkunst, der Malerei, der Beredsamkeit und der Tanzkunst, der Musik, Bildhauerkunst und Baukunst, was haben all diese Werke der menschlichen Erfindung gemein, dadurch sie zu einem einzigen Endzwecke übereinstimmen können?“ (I, 283). Mit einem Kompliment gegen den „reizenden Schriftsteller“ Batteux wird die Antwort des Ästhetikers Batteux auf diese Frage abgewiesen:[2]) „Die Nachahmung der Natur ist das einzige Mittel zu gefallen? Es kann sein! was wird aber hierdurch begreiflicher? Gefällt denn nicht auch die Natur ohne nachzuahmen? Was für Mittel hat denn der allerhöchste Künstler angewandt, uns in dem Urbilde zu gefallen? Die ursprünglicheren Naturgesetze müssen wir aufsuchen, die sowohl den allervollkommensten Erfinder, als den Nachahmer verbinden, sobald sie den Vorsatz haben, zu gefallen.“ Die Frage lautet nun verallgemeinert: was haben die

---

1) Vgl. R. Sommer, „Grundz. einer Gesch. d. dtsch. Psych. u. Ästhetik“, S. 128 f.

2) Noch im 87. L. B. (1760) bekämpft M. den „mangelhaften Grundsatz des Batteux“ und räumt Schlegel ein, daß er zuerst denselben, wenn auch inkonsequent, bestritten habe (IV, 2, 28).

Schönheiten der Natur und der Kunst gemein, welche Beziehung haben sie auf die menschliche Seele, dadurch sie ihr so wohlgefallen? *Hutchesons* Antwort ist keine Antwort! Mit der Annahme eines sechsten „innern Sinnes", der uns von Gott eigens zur Auffassung der Schönheit in die Seele gelegt sei, ist nichts getan. In der Beschaffenheit des Seelenmechanismus, wie ihn die Psychologie erklärt, muß auch die Quelle unserer Schönheitsfreude liegen.

In den Briefen „Über die Empfindungen" war festgestellt worden, daß jeder Begriff der Vollkommenheit von unserer Seele dem Unvollkommenen vorgezogen wird, und daß hierin der erste Grad des Wohlgefallens begründet ist. „Ist nun die Erkenntnis dieser Vollkommenheit sinnlich, so wird sie *Schönheit* genannt. Man nennt aber eine Erkenntnis sinnlich, nicht bloß wenn sie von den äußern Sinnen empfunden wird, sondern überhaupt, so oft wir von einem Gegenstande eine große Menge von Merkmalen auf einmal wahrnehmen, ohne sie deutlich auseinandersetzen zu können" (I, 284). Die sinnlich vollkommene Vorstellung ist also „das allgemeine Mittel, dadurch man unserer Seele gefallen kann. Und da der Endzweck der schönen Künste ist, zu gefallen, so können wir folgenden Grundsatz als ungezweifelt voraussetzen: *das Wesen der schönen Künste und Wissenschaften besteht in einer künstlichen sinnlich vollkommenen Vorstellung, oder in einer durch die Kunst vorgestellten sinnlichen Vollkommenheit*" (I, 285). — Soll nun damit aber die künstlerische Darstellung alles und jedes *Unvollkommenen* ausgeschlossen sein? Keineswegs! Denn „die Vorstellung durch die Kunst kann sinnlich vollkommen sein, *wenn auch der Gegenstand derselben in der Natur weder gut, noch schön sein würde.*" Sowohl das angenehme wie das *unangenehme* Vorbild der Natur wird in der künstlerischen Wiedergabe Wohlgefallen erregen können — eine Anschauung, die sich übrigens mit Notwendigkeit aus der ganzen ästhetischen Betrachtungsweise Mendelssohns ergibt und deren Details wir noch bei der Besprechung seiner Illusionstheorie näher kennen lernen werden.

Also weder *bloße* Naturnachahmung noch bloße Nachahmung der *schönen* Natur kann das Endziel der Kunst sein. *Die Ähnlichkeit und Übereinstimmung des Abbildes mit dem Urbilde* allein bereitet allerdings schon ein gewisses Lustgefühl, weil jedwede getreue Nachahmung an und für sich den Begriff der Vollkommenheit mit sich führt, aber dasselbe „berührt nur, so zu sagen, die Oberfläche der Seele." Schon ein ungemein größeres Vergnügen gewährt uns die *geistige Vollkommenheit des Künstlers*, die aus jedem wahren

Digitized by Google

Kunstwerk zu uns spricht, insofern es ein sichtbarer Abdruck von den Fähigkeiten seines Schöpfers ist. Diese offenbaren sich schon in der Auswahl des Sujets: „Das Gleichgültige wird mit Recht ausgeschlossen, indem es an und für sich gar keine Empfindungen erregt, und also bloß ein frostiges Wohlgefallen an der Nachahmung zu erregen fähig ist. Hingegen muß das Nachbild durch die Kunst alle Erfordernisse eines schönen Gegenstandes vereinigen. Es wird also fürs erste mannigfaltige Teile haben müssen. Das Einerlei, das Magere, das Unfruchtbare ist dem Geschmacke unerträglich" (I, 288). Weitere, in den „Briefen" bereits ausgesprochene oder angedeutete Anforderungen sind, daß „die Teile auf eine sinnliche Art übereinstimmen, ein Ganzes ausmachen", daß die bestimmten Grenzen der Größe nicht überschritten werden, und daß „der Gegenstand der schönen Künste anständig, neu, außerordentlich, fruchtbar u.s.w." sei (I, 288). Aus alledem geht hervor, daß es dem Künstler bisweilen zukommt, „die Natur zu verlassen und die Gegenstände nicht völlig so nachzubilden, wie sie im Urbilde anzutreffen sind."

Denn die Natur verfolgt viel höhere Absichten als die Schönheit,[1]) der die Kunst zustrebt, und unmöglich kann „der eingeschränkte Raum, welchen wir von der Natur betrachten können" und insofern er in die Sinne fällt, alle Eigenschaften der idealischen Schönheit erschöpfen.

„Der menschliche Künstler hingegen wählt sich einen Umfang, der seinen Kräften angemessen ist. Seine Absichten sind so eingeschränkt als seine Fähigkeiten. Sein ganzer Endzweck ist, die Schönheiten, die in die menschlichen Sinne fallen, in einem eingeschränkten Bezirke vorzustellen. Er wird also den idealischen Schönheiten näher kommen können, als die Natur in diesem oder jenem Teile gekommen ist, weil ihn keine höheren Absichten zu Abweichungen veranlassen. Was sie in verschiedenen Gegenständen zerstreut hat, versammelt er in einem einzigen Gesichtspunkte, bildet sich ein

---

1) Im fünften Briefe „Über die Empfindungen" heißt es sogar: „Wie sehr würde der Schöpfer seinen Zweck verfehlt haben, wenn er nichts als Schönheit gewesen wäre" (I, 124). Vgl. ferner aus den Anmerkungen zum Laokoonentwurf (Lessings Werke, Lachm.-Muncker XIV, 368): „Einem jeden endlichen Dinge kömmt eine dreifache Form zu. Eine in dem Geiste des Künstlers, der es hervorbringen will, die zweite in der Natur der Dinge, allwo sie mit der Materie verbunden ist, und die letzte in dem Geiste des Betrachtenden. Die erste Form ist allezeit die vollkommenste und sie macht das Ideal des Künstlers, oder das subjektive Ideal aus. Das objektive Ideal [das also für den Menschen nirgend in die Erscheinung tritt] ist das Maximum der Schönheit. Die Natur hat es im ganzen Weltall erreichet und eben deswegen in allen ihren Teilen nicht erreichen können. Auch war die Schönheit nicht ihre Hauptabsicht, und sie hat sehr oft der Vollkommenheit oder dem Guten und Nützlichen weichen müssen."

Ganzes daraus, und bemüht sich es so vorzustellen, wie es die Natur vorgestellt haben würde, wenn die Schönheit dieses begrenzten Gegenstandes ihre einzige Absicht gewesen wäre. Nichts anders als dieses bedeuten die gewöhnlichen Ausdrücke der Künstler: die Natur verschönern, die schöne Natur nachahmen u.s.w. Sie wollen einen gewissen Gegenstand so abbilden, wie ihn Gott geschaffen haben würde, wenn die sinnliche Schönheit sein höchster Endzweck gewesen wäre, und ihn also keine wichtigeren Endzwecke zu Abweichungen hätten veranlassen können. Dieses ist die vollkommenste ideale Schönheit, die in der Natur nirgend anders, als im ganzen anzutreffen, und in den Werken der Kunst vielleicht nie völlig zu erreichen ist. Der Künstler muß sich also über die gemeine Natur erheben; und weil die Schönheit sein einziger Endzweck ist, so steht es ihm frei, dieselbe allenthalben in seinen Werken zu konzentrieren, damit sie uns stärker rühre" (I, 289).

Es ist in diesem Abschnitt, der seiner Wichtigkeit wegen wörtlich angeführt werden mußte, vielleicht zum erstenmal[1]) in der Geschichte der deutschen Ästhetik mit Klarheit und Energie der Grundsatz ausgesprochen, daß die Kunst keinen anderen Zweck verfolgen solle, — falls sich da noch von einem Zweck reden läßt, — als die Darstellung idealischer Schönheit. Die grundlegenden Sätze des „Laokoon" wandeln in denselben Spuren, und die ganze klassische Zeit hat sich zu diesem ästhetischen Prinzip bekannt.

Was bedeutet nun aber nach Mendelssohn der Begriff

„Idealische Schönheit"

für die Kunstpraxis? Sollte damit wirklich, wie H. Hettner („Die dtsche. Lit. im 18. Jahrh." II², 220) meint, nur einem „hohlen Idealismus" das Wort geredet sein, der etwa die Darstellung alles Häßlichen oder gar Charakteristischen aus der Kunst verbannt wissen möchte? Denn doch nur ein solcher, das Weltganze in willkürlicher Verschönerung wiederspiegelnder Idealismus verdiente das Beiwort „hohl". Hettner führt zum Beweise seiner Auslegung an, daß in unserer Abhandlung „der Charakter Grandisons als bewunderungswürdigstes Meisterstück der Dichtung gepriesen wird, wie andrerseits in einem Briefe an Lessing (V, 59) Homer getadelt wird, daß sich in ihm keine so reinen Charaktere wie Cato, Grandison und Brutus finden."

1) Daß M. indes wieder an Breitinger anknüpft, hebt Braitmaier (II, 210) hervor, „aber während dieser noch meint, das vollkommenste Werk der Kunst komme selbst dem unvollkommensten der Natur an Schönheit nicht gleich, faßt M. als der erste in Deutschland das Verhältnis des Kunstschönen zum Naturschönen richtig auf."

Schon Kanngießer (a. a. O., S. 81) hat diesen Einwurf als unbegründet mit dem Bemerken zurückgewiesen, daß Grandison lediglich als — allerdings nicht glückliches — Beispiel für die in unserer Schrift auseinandergesetzte Kunst des Dichters, alle Strahlen der „Vollkommenheit" in einen Brennpunkt zu konzentrieren, angeführt ist. Grandison soll doch wohl nicht die idealische Schönheit an sich repräsentieren, sondern nur „eine idealische Schönheit", und wer weiß, ob Mendelssohn als eine solche in gewissem Sinne nicht auch einen Othello, ja einen Richard III. oder Jago würde haben gelten lassen. Und was jene Briefstelle über Homer betrifft, so haben wir schon oben S. 27 hervorgehoben, daß Mendelssohn über die einseitige Bewunderungstheorie schnell hinauswuchs. Von einem „Tadel" Homers ist in dem Briefe an Lessing vom Dezember 1756 übrigens nicht die Rede; die ganze Stelle ist vorsichtig gehalten, und ausdrücklich setzt der Briefschreiber hinzu: „Ich will durch die Anmerkung keineswegs den Homer heruntersetzen, und glaube vielmehr, daß ihn keiner von den Dichtern im ganzen erreicht hat, die nachher gekommen sind."

Es ist wahr, der herrliche, edle Held des populären Richardsonschen Romans gilt dem menschenfreundlichen Mendelssohn als ein handliches, in die Augen springendes Beispiel für die Kunst und Aufgabe des Dichters; damit kann aber nicht gesagt sein, daß er sich die ganze Poesie mit lauter Grandisons angefüllt zu sehen wünschte. Haben wir nicht oben gesehen, daß er die Idealschönheit der Poesie keineswegs in der Vollkommenheit der Charaktere und Handlungen suchte? Und widerspricht der Annahme eines wesenlosen, schemenhaften Idealismus nicht schon die wenige Seiten vorhergehende Ausführung der „Hauptgrundsätze", daß auch die häßliche Natur einen Gegenstand der Kunst abgeben und in der Nachahmung Wohlgefallen erregen könne? Nur wenn man den einen Abschnitt, auf den sich Hettner bezieht, herausgreift und nicht einmal die übrigen Teile derselben Abhandlung berücksichtigt, ist es möglich und begreiflich, ihrem Verfasser einen Kultus rein formaler bezw. moralischer Schönheit unterzuschieben. Bei einem solchen Verfahren läßt sich aber ebensogut auch das Gegenteil folgern, wie denn tatsächlich Braitmaier (II, 206 f.) in seinem Räsonnement über eine frühere Stelle der „Hauptgrundsätze" zu der Unterstellung gelangt, Mendelssohn habe die Kunst „als photographisch-treue Wiedergabe [der Natur] in dem krassen Sinne" aufgefaßt. Wie reimt sich dieser krasse Naturalismus mit dem „hohlen Idealismus" Hettners? Wer hat recht? Sicherlich weder der eine noch der andere Interpret, weil nämlich beide ihren Autor nicht ausreden lassen. Wo Mendelssohn die Nach-

ahmung in Rechnung zieht, spricht er doch wahrlich nicht von dem Grundwesen aller Kunst — im Gegenteil, verwirft er ja gerade die Nachahmungstheorie Batteux' als den „unfruchtbarsten Grundsatz" — vielmehr spricht er, zumal in der zweiten Redaktion der Abhandlung, lediglich von „einer notwendigen Eigenschaft" künstlerischer Darstellung, und daß die Nachahmung der Natur eine solche ist, läßt sich wohl kaum in Abrede stellen; was sonst noch zum Kunstwerk gehört, wird ja noch später ausführlich dargetan.

Um jedem Zweifel zu begegnen und die Sache ganz klarzustellen, seien auch hier zeitlich nahestehende Äußerungen über denselben Gegenstand aus Mendelssohns ästhetischen Schriften herangezogen. So bespricht er im 60. und den folgenden Literaturbriefen Sulzers „Kurzen Begriff aller Wissenschaften" und zitiert daraus eine Stelle über Malerei: „„Die Theorie der Malerkunst", sagt Herr Sulzer (§ 79), „lehret, wie das Schöne in sichtbaren Gegenständen durch die Zeichnung und Farben auf einen flachen Grund vorzustellen sei." Diese Beschreibung ist unvollständig. Warum nur das Schöne in den sichtbaren Gegenständen? Sollte man nicht hieraus schließen, daß die Malerei die Dinge, die in der Natur nicht schön sind, gar nicht vorstellen müsse? und dieses kann Herr Sulzer unmöglich gemeint haben. Die Malerei weiß nicht nur die häßlichen Gegenstände auf eine angenehme Art zu bearbeiten; sondern sie ist vielleicht die einzige schöne Kunst, die sich sogar mit den ekelhaften Gegenständen abgibt. Ich möchte also lieber sagen: „die Theorie der Malerkunst lehrt, wie die sichtbaren Gegenstände u.s.w. schön vorzustellen sind".[1]) Doch auch dieser Beschreibung mangelt ein wesentliches Stück, „die Rührung" rc. (IV, 1, 577).

Denselben Standpunkt behauptet Mendelssohn in seinen Anmerkungen zum Laokoonentwurf, und hier sogar in ausdrücklichem Gegensatz zu Lessing. Lessing ist es, der tatsächlich in der „Malerei" nur die Schönheit gelten lassen und die Häßlichkeit, „da ihre Wirkung eine unangenehme Empfindung ist, und das Vergnügen der erste Zweck aller schönen Künste sein soll," „gänzlich davon ausschließen" will. Dazu

---

1) Ähnlich unterscheidet M. im 85. L. B., wo er Schlegel in der Auffassung der Schäferpoesie opponiert: „Wie kommt es also, daß Herr Schlegel von nichts als sanften Empfindungen, und noch dazu eines „glückseligen Lebens", wissen will? Ich will ihm indessen Gerechtigkeit widerfahren lassen. Die Worte „sanfte Empfindungen einer glücklichen Lebensart", worin die ganze Kraft seiner Erklärung liegt, mögen vielleicht mehr dem Ausdrucke, als dem Sinne nach, fehlerhaft sein. Vielleicht soll sanft hier nicht sowohl ein Beiwort der Empfindungen als des Kolorits sein, das der bukolische Dichter seinem Gemälde geben muß" rc. (IV, 2, 20).

bemerkt Mendelssohn: „Abermals nicht allgemein. Sie [die Häßlichkeit] kann durch den Kontrast die Schönheit erhöhen. Die Satyrn, die Faunen, die den Wagen des Bacchus und der Ariadne ziehen. Pluto, der die Proserpina entführt. Der Grund, den Sie anführen, beweiset nichts. Das Vergnügen ist der höchste Zweck der schönen Künste, aber nicht die reinen angenehmen Empfindungen. Die vermischten sind davon nicht ausgeschlossen" (Lessings sämtl. Schriften, hrsg. v. Lachmann-Muncker, XIV, 350). Nach Lessing fehlen dem Maler die Mittel, „das Häßliche gleichsam zu adouzieren". Mendelssohn dagegen sagt: „Unschädliche Häßlichkeit ist auch für den Maler eine Quelle des Lächerlichen. Erinnern Sie sich des Hogarthschen Tanzes [wohl der Kupferstich, der mit einem anderen der Myliusschen und von Lessing neu herausgegebenen Übersetzung der „Analysis of beauty" beigegeben war]. Alle häßlichen Figuren in demselben sind lächerlich. Der Slop, Sancho, Don Quixote u.s.w. Thersites würde auch in der Malerei lächerlich sein" &c. (Lachm.-Muncker, XIV, 350 f.). Sehr interessant, schon wegen ihrer Verwandtschaft mit dem oben aus den Literaturbriefen mitgeteilten Passus, ist noch folgende Stelle: Lessing: „Da Körper der eigentliche Vorwurf der Malerei sind, und der malerische Wert der Körper in ihrer Schönheit bestehet, so ist es offenbar, daß die Malerei ihre Körper nicht schön genug wählen kann. Daher das Idealische Schöne. Und da das" — — Nun unterbricht Mendelssohn: „Dieser Schritt ist mir zu kühn. Die Schönheit der Formen macht vielleicht nicht den ganzen malerischen Wert der Körper aus, denn, wie es scheint, gehört die Rührung mit dazu" (Lachm.-Muncker XIV, 354).

Wir ersehen aus alledem, daß der Vorwurf des „hohlen Idealismus" unbegründet ist, und wenn er schon erhoben werden soll, weit eher Lessing träfe, der die Schönheit der Form oft übermäßig betonte, als Mendelssohn, der auch die „Rührung"[1]) unter die vom Kunstwerk ausgehenden Wirkungen aufgenommen wissen will.

Wenn der in Rede stehende Abschnitt der „Hauptgrundsätze", zumal aus seinem engeren und weiteren Verbande herausgeschnitten, im Sinne einer hyperidealen Kunstrichtung gemeint zu sein scheint, so liegt das übrigens daran, daß Mendelssohn bei Aufstellung seiner Theorie mehr von der bildenden Kunst ausgeht, als von den „schönen Wissenschaften". Wir dürfen nie aus den Augen verlieren, daß sich die Ästhetik damals noch in ihrem Kindesalter befand. Kein Wunder, wenn ihre Jünger —

---

1) „Im damals üblichen, allgemeineren Sinne von jedem Eindruck auf das Gemüt zu verstehen" (Blümner, „Lessings Laokoon", [2]1880, S. 84).

keinen ausgenommen, selbst Lessing nicht, der oft von der Kunst spricht, wo er nur die Plastik meint, — die noch schwankenden Grenzen der einzelnen Kunstgebiete übersprangen und von allen mancherlei behaupteten, was nur dieser oder jener Kunst zukommt.

Mendelssohn nun stand, wie sich das noch weiter zeigen wird, bei der Niederschrift der „Hauptgrundsätze" unter dem mächtigen Einfluß Winckelmanns, dem fast nur die bildende Kunst am Herzen lag, der seine Theorie nach den ihm bekannten Resten der antiken Plastik aufbaute und daher die vollkommenste Schönheit als das Ideal der „Malerei" und dann in ungerechtfertigter Verallgemeinerung der Kunst überhaupt ansah.[1]) Es ist recht charakteristisch, daß die unmittelbar folgenden Beispiele für die eben entwickelten Abstraktionen Mendelssohns aus der bildenden Kunst genommen und ihm in Wahl und Ausdruck von Winckelmann recht eigentlich suggeriert sind:

„Die Figuren der Natur werden von allen Kennern der Bildhauerkunst unter die Antiken gesetzt. Die Umrisse der Natur sind etwas mager, und ihre Köpfe nicht so edel, nicht so ausdrucksvoll, als die Köpfe der Antiken. Denen also, die nicht Genie genug haben, das idealische Schöne aus den Werken der Natur zu abstrahieren, kann die fleißige Beobachtung der Antiken nützlicher sein, als die Betrachtung der Natur" (I, 289).

Damit und mit den vorhergehenden allgemeineren Lehren vergleiche man nun Sätze wie die folgenden aus Winckelmanns berühmten „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke" ꝛc. (1755):

„Ich glaube, ihre Nachahmung [die des Antinous und Apollo] könne lehren, geschwinder klug zu werden, weil sie [gleichsam „die, die nicht Genie genug haben, das idealische Schöne aus den Werken der Natur zu abstrahieren"] hier in dem einen den Inbegriff desjenigen finden, was in der ganzen Natur ausgeteilet ist, und in dem andern, so weit die schönste Natur sich über sich selbst kühn aber weislich erheben kann . . . Wenn der Künstler auf diesen Grund bauet, und sich die Griechische Regel der Schönheit Hand und Sinne führen lässet, so ist er auf dem Wege, der ihn sicher zur Nachahmung der Natur führen wird Die Begriffe des Ganzen, des Vollkommenen in der Natur des Altertums werden die Begriffe des Geteilten in unserer Natur bei ihm läutern und sinnlicher machen" ꝛc. (Dtsche. Literaturdenkm. des 18. u. 19. Jhs., XX S. 18).

---

1) Vgl. dazu Lotze, „Gesch. d. Ästh". (1868) S. 19, 20. 22. Daß auch die Schönheitslehre des „Laokoon" völlig nur auf die Plastik anwendbar ist, hat übrigens schon Nicolai gesehen. In dem Briefe an Lessing vom 25. März 1769 kommt er auf Garves Rezension des Werkes zu sprechen und fügt hinzu: „Dasjenige, was ich, wie Sie wissen, vor dem Abdrucke Ihnen eingewendet, daß in Absicht auf die Anwendung der Schönheit ein großer Unterschied zwischen Bildhauerei und Malerei stattfinde und daß Sie nur in Absicht der erstern völlig Recht hätten, hat er auch etwas bewiesen, aber von einer andern Seite" (Lachm., 1838/40, XIII, 172).

Ein Zeichen für die gewissenhaft beobachtende Art Mendelssohns ist es übrigens, daß er sich dieser Übertragung der Schönheitslehre aus einem Gebiet ins andere, später wenigstens, wohl bewußt geworden ist. In einem längeren Exposé zum Laokoonentwurf heißt es nämlich: „Ich stelle mir vor, daß die Regelmäßigkeit und Schönheit des Ganzen Ideen sind, auf welche man in der Poesie nicht geraten kann, wenn wir sie nicht von der Malerei und Bildhauerkunst entlehnen und auf die Dichtkunst anwenden; denn da die Begriffe in der Dichtkunst auf einander folgen, so sehen wir so leicht die Notwendigkeit nicht ein, diese mannigfaltigen Teile zusammen als ein schönes Ganze zu betrachten und in ihrer Verbindung zu übersehen. Hingegen ist bei der Malerei und Bildhauerkunst, die die Begriffe zusammen als ein Ganzes darstellen, das Ganze auch immer das erste, worauf wir sehen. Allhier haben also die Regeln von der Schönheit des Ganzen gar leicht erfunden und hernach per principium reductionis auf Poesie und Beredsamkeit angewandt werden können" (Lachm.-Muncker XIV, 367).

Ähnlich weiter unten: „Je zusammengesetzter eine Schönheit ist, desto weniger kann jedes von ihren Teilen das Ideal erreichen, das ihnen zukommen würde, wenn sie isoliert wären. Eine einzige Linie erreicht das Ideal, wenn sie die Windung der Wellenlinie hat; in zusammengesetzten Figuren hingegen muß die Anordnung des Ganzen eine solche Wellenlinie ausmachen, aber jede einzelne Linie entweder mehr oder weniger gewunden sein. Das Ideal kommt, wie die Schönheit überhaupt, vorzüglich nur den Formen körperlicher Dinge zu, transcendentaliter hingegen haben auch Gedanken, Farben, Töne, Bewegung und jeder Ausdruck innerlicher Empfindungen ihre Schönheit, und folglich ihr Ideal" .... „Die Schönheit kommt, der ersten und ursprünglichen Bedeutung nach, nur den körperlichen Formen zu" (Lachm.-Muncker XIV, 369).

Also Winckelmann und seine Begeisterung für die antike Plastik haben diesen allgemeinen Betrachtungen über die Künste Richtung und Wege gewiesen. Nichtsdestoweniger hat Mendelssohn offenbar nie den beschränkten Standpunkt vertreten, daß nur und ausschließlich Darstellung des Schönen die Aufgabe der Kunst sei; nicht einmal der bildenden, die darauf noch am ehesten Anspruch hätte. Ihm nun gar in der Poesie eine solche Auffassung zu oktroyieren, wäre vollends verfehlt. Er wußte wohl, daß „sich das Gebiet der schönen Wissenschaften auf alle nur ersinnlichen Gegenstände erstreckt", also auch auf die häßlichen und selbst widerwärtigen, während der Gegenstand der schönen Künste

allerdings eingeschränkter ist, und die in einem festen und sichtbaren Material arbeitenden Künstler in der Verwendung des Häßlichen ungleich vorsichtiger sein müssen („Hauptgrundsätze" I, 292).

Ich fasse nunmehr die gewonnenen Resultate über diese Frage in folgenden Sätzen zusammen: Unter „idealischer Schönheit" versteht Mendelssohn nicht eine frostige und exklusive Darstellung des Schönen, sondern die schöne Darstellung. Diese bezieht sich auf den Gesamteindruck des Kunstwerks, in dem die in der Natur zerstreuten Vollkommenheiten des behandelten Gegenstandes in hervorragendem Maße zum Ausdruck gelangen, widerspricht aber keineswegs der Wiedergabe des Häßlichen und Unvollkommenen in den einzelnen Teilen des Kunstwerks. Das sind Forderungen, die zunächst, und in ihrer ganzen Strenge nur für die „bildende Kunst" und die verwandten Gebiete gelten. Die „schönen Wissenschaften" haben eine andere Idealschönheit; in ihnen handelt es sich nicht sowohl um die Konzentration der Schönheiten, als der das Wesen des darzustellenden Objektes ausmachenden, charakteristischen Merkmale; hier tritt die naturgetreue Nachahmung mehr in den Vordergrund. Das Häßliche und Unvollkommene hat somit in der Poesie eine weit größere Berechtigung als in der bildenden Kunst, wenn es auch nie um seiner selbst willen dargestellt werden soll.

Es ist das im Grunde die Theorie, die sich in der klassischen Blütezeit unserer Literatur auf das herrlichste erfüllt hat und die von den führenden Geistern der Nation freudig anerkannt wurde. Ob sie sich bei ihrem klassizistischen Grundcharakter in den verschiedenen Phasen der fortschreitenden deutschen Kunstentwickelung immer bewährt hat und immer bewähren kann, ist eine andere Frage, der wir hier nicht näher zu treten brauchen.

Sprechen wir es daher getrost aus, daß Mendelssohn eine allzu engherzige idealisierende Richtung ebenso wenig verfolgt hat wie eine moralisierende. Braitmaier macht sehr richtig darauf aufmerksam, daß sich bei ihm sogar Ansätze zur Unterscheidung eines idealen und charakteristischen Kunststils finden, ohne daß es ihm freilich gelungen wäre, diese fruchtbaren Keime zur Reife zu bringen (Braitmaier, a. a. O., II, 162 ff.). Entschiedenheit und Konsequenz war eben seine Sache nie!

Zu der hier geforderten Kunst der Idealisierung gehört, wie wir S. 45 gesehen haben, als erster künstlerischer Akt die richtige Wahl, Sichtung und Verwertung des künstlerischen Rohstoffs. Nicht alles, was ist, ist ästhetisch berechtigt. Auch zu dieser

Lehre der „Hauptgrundsätze“ seien, soweit sie die Poesie betrifft, noch einige illustrierende Beispiele aus den kritischen Referaten angeführt.

Die Liebesbriefe der „Neuen Héloise“ sind dem Referenten zu geschraubt, gekünstelt und schwülstig. Im Eingange des 168. Literaturbriefes fingiert er den Einwurf, ob er mit der Sprache der Zärtlichkeit so vertraut sei, um alle Farben zu kennen, deren sie sich in Wirklichkeit bedient, und fährt dann fort: „Nein, so teuer möchte ich die Befugnis zum Kunstrichter nicht erkaufen. Doch diese Ausflucht rettet nicht. In der Natur kann vieles sein, das in der Nachahmung unnatürlich ist. Ehe die Natur dem Virtuosen zur Richtschnur dienen kann, muß sie sich erst selbst den Regeln der ästhetischen Wahrscheinlichkeit unterwerfen“ (IV, 2, 269). Weiter zitiert er eine Reihe von Briefen Juliens und St. Preux', um den Abschnitt mit dem Ausruf zu schließen: „Dem Himmel sei Dank! Was glauben Sie, daß nun endlich in diesem Briefe gestanden? Die Wiederholung dessen, was St. Preux so oft von seiner Geliebten gehört, und der Leser schon mehr als zu oft hat lesen müssen. Ich glaube, daß alle diese Unruhen in der Natur möglich sind: wer wird aber alles beschreiben, was in der Natur möglich ist?“ (IV, 2, 272).

In den Gedichten der Karschin findet Mendelssohn stets einzelne Schönheiten, aber „von dem schönen Ideal einer Ode muß die Dichterin nicht den mindesten Begriff haben.“ „Überhaupt muß sie vermutlich niemals ihre Materie vorher überdenken, um die Ideen, welche ihr das Subjekt darbietet, zu mustern; sondern sie dichtet, sobald sie nur will, schreibt eine Anzahl Strophen hin, bis sie glaubt, daß die Ode lang genug sei, und sinnt sodann auf eine Schlußstrophe.“ Es folgen Beispiele, teils ergötzlicher Natur, und dann die Abfertigung solch planlosen Versemachens: „Wer hat diese Gedanken zusammengefügt? der Zufall, nichts anders als der Zufall; denn daß sie in der Natur vielleicht wirklich so auf einander gefolgt sind, dieses gibt doch wohl keinen tüchtigen Grund, sie auch in der Kunst so zu ordnen, wenn sie zusammen kein Ganzes ausmachen?“ (IV, 2, 436 ff.).

Wir finden in diesen Zitaten den Gegensatz von realer und ästhetischer Wahrheit, oder wenn man will, von

Wahrheit und Wahrscheinlichkeit

ausgedrückt. Die Lehre ergab sich aus dem Schulsystem und war bereits von Breitinger, Baumgarten, Meier und Lambert behandelt worden. Der Begriff der Wahrscheinlichkeit war mit vielen anderen allmählich aus dem Logischen ins Ästhetische verpflanzt worden. Wie die niederen Seelenkräfte nur

als ein analogon rationis galten, so gestaltete sich auch die Theorie derselben zu einer Analogie der Logik.[1])

Ein Spezialfall gleichsam ist der Gegensatz von poetischer und historischer Wahrheit, der von Mendelssohn ebenfalls klar erkannt ist und später bei Lessing in seinem literarischen Kampfe gegen die Franzosen eine Rolle spielt. Im 311. Literaturbriefe wird Joh. El. Schlegels „Herrmann" gewürdigt: große Vorzüge, aber Mangel an Handlung und innerlicher Motivierung! „Die Deutschen verschwören sich wider die Römer; man weiß nicht, warum eben jetzt. Varus hat sie ins Lager fordern lassen. Dieser geringe Umstand kann in der Geschichte die größten Revolutionen veranlassen; aber auf der Bühne ist er zu unwichtig, eine Empörung von solcher Erheblichkeit zu verursachen. Hier hätte der Dichter von der Geschichte abweichen und eine wahre oder scheinbare Beleidigung ersinnen müssen, welche eben jetzt die Gemüter aufgebracht" (IV, 2, 452).

Verwandte Äußerungen lassen sich vielfach nachweisen. Das mit der tatsächlichen Begebenheit oder durch die Geschichte gebotene Material — ist der Sinn von Mendelssohns Lehre — muß erst verdichtet werden; aus den vielen Verzweigungen des Interesses, das wir an den Ereignissen in ihrer bunten Mannigfaltigkeit nehmen, ist erst ein Hauptinteresse herauszuschälen. Die Aufmerksamkeit des genießenden Subjekts ist nicht zu zerstreuen, sondern zu konzentrieren — selbst auf Kosten der historischen Wahrheit. Konzentration der dramatischen und epischen Handlung, Geschlossenheit der künstlerischen Komposition oder (um seine eigenen Worte zu brauchen) die in den „Hauptgrundsätzen" erhobene Forderung, „daß alle Teile ein Ganzes ausmachen müssen", sind mit die wesentlichsten Gesichtspunkte, unter denen der Kritiker der „Bibliothek" und der „Literaturbriefe" ein Kunstwerk beurteilt. Belege bieten u. a die nicht in die Gesammelten Schriften aufgenommene, sicher aber von Moses stammende Kritik über den „Tod Adams" von Klopstock in der „Bibliothek" (II. Bandes 1. Stück), die Referate über „Johanna Gray" (s. IV, 494 f.), über „Clementina von Porretta" (s. IV, 2, 150 f.) und über „Codrus" (s. IV, 2, 302).

Natürliche und willkürliche Zeichen.

Der zweite Teil der „Hauptgrundsätze" beschäftigt sich mit der Einteilung der Künste nach natürlichen und willkürlichen

---

1) Siehe darüber die weit ausholenden Untersuchungen R. Sommers a. a. O., S. 19, 38 f., 138, 180 ff. 2c., ferner in bezug auf Baumgarten: Braitmaier II, 38 ff. und H. von Stein, „Entstehung der neueren Ästhetik", S. 350.

Zeichen. „Natürlich sind sie, wenn die Verbindung des Zeichens mit der bezeichneten Sache in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet ist. . . . Hingegen werden diejenigen Zeichen willkürlich genannt, die vermöge ihrer Natur mit der bezeichneten Sache nichts gemein haben, aber doch willkürlich dafür angenommen worden sind“ (I, 290 f.).

Diese Lehre vom „Bezeichnungsvermögen“, die von Mendelssohn ähnlich noch in dem undatierten Aufsatz „Vom Ausdruck der Leidenschaften“ (IV, 1, 91 ff.) und in den Anmerkungen zum Laokoonentwurf (Lessings sämtl. Schriften, her. v. Lachm.-Muncker, XIV, 370) vorgetragen wird, lag in der zeitgenössischen Philosophie vorgebildet und war wie die Wahrscheinlichkeitstheorie aus der Logik für die Ästhetik gewonnen. Meier war der erste deutsche Ästhetiker, der eine allerdings noch sehr verworrene Lehre von den ästhetischen Zeichen durchzuführen suchte. Auf S. 609 seiner „Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften“ heißt es: „Durch ein Zeichen verstehen wir alles dasjenige, welches ein Mittel ist, die Wirklichkeit einer anderen Sache zu erkennen. . . . Der Zusammenhang zwischen dem Zeichen und der bezeichneten Sache beruht entweder auf der Natur des Zeichens und der bezeichneten Sache (signum naturale) oder er beruht auf der willkürlichen Wahl eines denkenden Wesens (signum arbitrarium seu artificiale)“.

Sommer bezeichnet es (S. 130) „neben Lessings unbestrittenem Ruhme“ als das Hauptverdienst Mendelssohns, den Versuch Meiers in klarer und folgenreicher Weise wieder aufgenommen zu haben. Ich vermag dieses Verdienst schon im Hinblick auf Mendelssohns Gesamtleistungen unmöglich so hoch zu veranschlagen. Einmal ist der ganzen Lehre nicht eine gewisse Unsicherheit und Unbestimmtheit abzusprechen, die schon die Zeitgenossen deutlich herausfühlten.[1]) Und dann, glaube ich, übersieht Sommer die Vorgängerschaft des Engländers Jakob Harris, von dem Mendelssohn hierin wie in manchen Punkten abhängig sein dürfte.[2]) Jedenfalls ist die Theorie bei Harris schon weit

---

1) Vgl. Sulzer, „Allgemeine Theorie der schönen Künste“ I, 52b, Jördens, „Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten“, Band III, Herder, her. von Suphan, III, 135 ff. — dazu Haym, „Herder“, I, 247 — und endlich Lessing (Brief an Nicolai von 1769; Lachm., 1838/40, XII, 224) und Mendelssohn selbst, der auf die Regel sofort die Ausnahmen folgen läßt.

2) Unumstößlich beweisen läßt sich diese Abhängigkeit von Harris’ „Abhandlungen“ freilich nicht, aber es ist kaum denkbar, daß sich unser mit der englischen Literatur eng vertrauter Forscher ein für seine Abhandlung so wichtiges und im Laufe der Zeit so bekannt gewordenes, dazu noch von Lessings Freunde Müchler bereits 1756 zum Teil übersetztes Buch (von 1744!) völlig hätte entgehen lassen. Gegenüber den bei Braitmaier im Nachtrage (II, 280) ausgesprochenen Zweifeln, seien hier mehrere Punkte der

entfalteter und „folgenreicher" als bei Meier. In dem zweiten seiner bekannten Three Treatises, dem „Gespräch über Musik, Malerei und Poesie" — ich zitiere nach der Übersetzung der dritten Auflage von 1780 — heißt es (S. 75 f.): Die Künste „kommen darin mit einander überein, daß sie alle mimisch und nachahmend sind. Verschieden sind sie, insofern sie durch verschiedene Mittel nachahmen, die Malerei durch Figur und Farbe, die Tonkunst durch Ton und Bewegung; Malerei und Tonkunst durch natürliche Mittel, Dichtkunst größtenteils durch ein Mittel, das künstlich ist." Erklärend sagt hierzu die Anmerkung c): „Eine gemalte Figur oder eine Komposition von musikalischen Tönen hat immer eine natürliche Beziehung auf dasjenige, wovon sie die Abbildung zu sein bestimmt sind. Aber eine Beschreibung mit Worten hat selten eine solche natürliche Beziehung auf die verschiedenen Ideen, von welchen die Worte die Symbole sind. Niemand versteht daher die Beschreibung, der nicht eben die Sprache spricht. Im Gegenteil sind musikalische und gemalte Nachahmungen allen Menschen verständlich."

Aus der Natur der Zeichen leitet Mendelssohn, wie Harris, die Einteilung in „schöne Künste und Wissenschaften"[1]) ab. „Die schönen Wissenschaften, worunter man gemeiniglich die Dichtkunst und Beredsamkeit versteht, drücken die Gegenstände durch willkürliche Zeichen, durch vernehmliche Töne und Buchstaben aus." Da nun alle möglichen und wirklichen Dinge durch willkürliche Zeichen ausgedrückt werden können, sobald wir einen klaren Begriff von ihnen haben, so ist

---

tatsächlichen Übereinstimmung angeführt. Schon bei Harris sind, falls mich die vorliegende Übersetzung nicht trügt, in kürzerer oder breiterer Ausführung behandelt:

1. die Zeichentheorie,
2. die Einteilung der Künste danach,
3. Coexistenz und Aufeinanderfolge der Zeichen,
4. das punctum temporis in der Malerei,
5. die unbeschränkte Nachahmung in der Poesie,
6. die Stellung der Künste unter einander,
7. ihre Verbindung mit einander.

In bezug auf die letzteren Punkte finden wir ganz analoge Ansichten wie bei M., insbesondere erinnern dessen musiktheoretische Betrachtungen lebhaft an die des Engländers. Nach alledem erscheint mir der Einfluß des englischen Kritikers auf M. und die deutsche Ästhetik so gut wie ausgemacht.

1) IV, 2, 210 bemerkt M. treffend, daß „hier der Sprachgebrauch das Wort Wissenschaft in uneigentlicher Bedeutung nimmt." „Der Franzose spricht belles lettres, aber nicht belles sciences. Die belles lettres verhalten sich zu den beaux arts nicht wie Wissenschaften zu Künsten, sondern wie Künste, die sich willkürlicher Zeichen, zu Künsten, die sich natürlicher Zeichen bedienen" (137. L. B. von 1760). Kant findet sich ähnlich mit dem Ausdruck in der „Krit. d. Urteilskr." § 44 (Rosenkranz und Schubert, IV, 173) ab, Herder im „Vierten krit. Wäldchen" (Suph. IV, 129).

das Gebiet des Dichters weit ausgedehnter als das des Künstlers, der vornehmlich auf die natürlichen Zeichen angewiesen ist. „Der Ausdruck in der Malerei, Bildhauerkunst, Baukunst, Musik und Tanzkunst setzt keine Willkür voraus, um verstanden zu werden; er bezieht sich sehr selten auf die Einwilligung der Menschen, diesen oder jenen Gegenstand vielmehr so, als anders zu bezeichnen. Daher muß sich eine jede Kunst mit dem Teile der natürlichen Zeichen begnügen, den sie sinnlich ausdrücken kann" (I, 292).

Diese warnende Schlußfolgerung, die man in der Tat als ein „Motto" zu den scharfen Bestimmungen des „Laokoon" (Sommer S. 131) bezeichnen könnte, hat Harris nicht mehr gezogen. Andrerseits ist Mendelssohns nachgiebige Natur gleich bereit, die eben gewonnenen Grenzen wieder zu verwischen. Denn „der Dichter bedient sich nicht selten solcher Worte und eines solchen Silbenmaßes, deren natürlicher Schall mit der bezeichneten Sache eine Ähnlichkeit hat[1]); und der Künstler sucht in den Werken der Kunst allegorische Bilder anzubringen, deren Bedeutung öfters bloß willkürlich ist" (I, 295). Besonders vermag die bildende Kunst Gegenstände darzustellen, die an und für sich nicht sichtbar sind und daher durch natürliche Zeichen nicht direkt wiedergegeben werden können. Entweder führt der Künstler in solchen Fällen „mit dem Fabeldichter eine gewisse allgemeine Maxime, einen abgezogenen Begriff auf ein besonderes Beispiel" zurück oder er „sammelt die Eigenschaften und Merkmale eines abstrakten Begriffs und bildet sich daraus ein sinnliches Ganze, das auf der Leinwand durch natürliche Zeichen ausgedrückt werden kann" (I, 296).

Gegen die erste Form der — nur fälschlich noch so genannten — „Gedankenmalerei" wird wohl kaum etwas einzu-

---

1) In dem bereits herangezogenen Aufsatze „Vom Ausdrucke der Leidenschaften" erinnert M. an eine andere Art der Unterstützung der Poesie durch natürliche Zeichen, nämlich an die dramatiische Aufführung eines poetischen Werks, die sich vermittelst der Ausstattung und schauspielerischen Darstellung natürlicher Zeichen bedient. Doch soll auch hier der Eindruck der willkürlichen Zeichen, als der eigentlichen Domäne der Poesie, nie durch die szenische Erscheinung verdunkelt werden, und Handlungen, die mittels der natürlichen Zeichen einen zu heftigen Eindruck auf den Zuschauer machen, sind zu verwerfen (IV, 1, 92). Verwandt damit ist folgende Stelle in dem Aufsatz „Von d. Herrschft. über die Neigungen": „Daher sind die äußerlichen Verzierungen bei einer dramatischen Vorstellung nur zufällig und öfters schädlich, wenn sie durch ihre eigene Schönheit unsere Aufmerksamkeit von der Vorstellung abwenden" (IV, 1, 44). v. Göcking, in dessen Buch „Nicolais Leben u. lit. Nachlaß" (1820) dieser Aufsatz abgedruckt ist, führt als Beispiel für diese Lehre die allzugroße Pracht des Krönungszuges in der „Jungfrau von Orleans" an, über die sich Schiller gelegentlich einer Berliner Aufführung mißliebig geäußert habe.

wenden sein. Offenbar ist hier von dem Vermögen der Kunst die Rede, das Besondere als typisch für das Allgemeine darzustellen, oder mit anderen Worten: mittels der künstlerischen Wiedergabe eines konkreten, individuellen Falls dem Genießenden eine allgemeine, aber nur im einzelnen zu versinnlichende Idee ästhetisch mitzuteilen. Wir denken an Goethes Wort, daß alle Kunst symbolisch sein muß, oder an seinen „Spruch", der „die Natur der Poesie" darin erkennt, daß der Dichter stets „im Besonderen das Allgemeine schaut": „sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät" (vgl. H. Baumgart, „Hdbch. der Poetik", S. 192).

Freilich die hierfür von Mendelssohn beigebrachten Beispiele sind keineswegs alle einwandsfrei. Es lassen sich gegen sie ähnliche Zweifel geltend machen, wie sie Moses selbst später gegen schlechtgewählte Beispiele für die Allegorie äußert. Wohl läßt sich die Zärtlichkeit der ehelichen Liebe in dem Abschiede Hektors von Andromache und tiefsinnige, weltvergessende Meditation in dem Untergange des Archimedes ausdrücken, der in seine Kreise vertieft nicht die Nähe der mordlustigen Feinde bemerkt. Wenn aber „der Held, welcher der Gewalt der Liebe trotzt, in der Person des Diomedes, der die Venus verwundet, abgebildet werden" soll, so würde man auf einem derartigen Bilde doch kaum mehr erblicken als einen Helden, der ein schönes Weib verwundet, — wie Moses in einem anderen Zusammenhange sagt, „ein untrügliches Kennzeichen, daß der Einfall mehr zur Dichtkunst" als zur Malerei gehört (I, 298). Ähnlich steht es um das Beispiel von Äneas als dem Symbole der Kindesliebe, und ganz verfehlt erscheint der Vorschlag, die den Bacchus umarmende Thetis als Ausdruck der Mäßigkeit im Gebrauche des Weines darzustellen.

Die zweite Art, „die Gedanken zu malen", ist die

Allegorie,

also die Darstellung eines Gegenstandes im Bilde eines andern für den Fall, daß sich der vom Künstler erstrebte Zweck nicht anders erreichen läßt. Schon früher hatten wir Gelegenheit, den Einfluß kennen zu lernen, den Winckelmanns begeisterte und begeisternde Kunstbetrachtung auf Mendelssohn ausübte; hier kommt dieser Einfluß noch deutlicher, und eingestandenermaßen zum Vorschein. Nicht gerade vorteilhaft, aber auch nicht so unvorteilhaft, wie man es bisweilen hingestellt hat. So geht Guhrauer („Lessing" II², 26) zweifelsohne zu weit, wenn er unserem Philosophen eine sklavische Nachfolge vorhält und der

Ansicht ist, daß er noch ganz im Sinne Winckelmanns, „in der Allegorie den edelsten Vorwurf für die bildende Kunst“ gesehen habe. Auch hier sei beiläufig wieder auf diametral entgegengesetzte Ansichten bei den Auslegern hingewiesen. Braitmaier schreibt nämlich II, 217: „Offenbar ist er [Moses] kein Freund der Allegorie“ 2c. Wo liegt die Wahrheit?!

Gust. Kanngießer („Stellung M. M.s“ 2c., 87 f.), der Guhrauer kritiklos folgt, nennt Moses ganz einen Schüler Winckelmanns, der in seiner Erstlingsschrift es wahrscheinlich gefunden habe, „daß die Malerei ebenso weite Grenzen als die Dichtkunst haben könne, und daß es folglich den Malern möglich sei, dem Dichter zu folgen, wie es die Musik im stande sei zu tun.“ Wir haben aber eben von Moses gehört, daß der Gegenstand der schönen Künste, weil sie sich zunächst nur natürlicher Zeichen bedienen können, weit eingeschränkter ist als der der Poesie, die mit ihren willkürlichen Zeichen „alle nur ersinnlichen“ Dinge zu umfassen vermag (I, 292). Obiges Zitat beweist also nicht die Übereinstimmung mit Winckelmann, sondern gerade die Abweichung von ihm, wie sie sich auch noch weiter herausstellen wird.

Von Guhrauer wie Kanngießer wird der Halbheit Mendelssohns die „scharfschneidende“ Kritik Lessings vorgehalten, der nicht auf halbem Wege stehen geblieben sei und „die ganze Allegoristerei ebenso aus der Kunst verwiesen habe, als die Schilderungssucht aus der Poesie.“ Nun, das stimmt nicht ganz! Einmal darf nicht übersehen werden, daß Mendelssohn nur von der Allegorie in der bildenden Kunst spricht. Über diese schweigt sich aber Lessing in dem fertig gewordenen ersten Teile des „Laokoon“ mehr aus, als daß er sie verwirft. Seine Polemik im X. Abschnitt richtet sich ausdrücklich gegen die Sinnbildnerei in der Poesie, den „Lieblingsfehler der neueren Dichter.“ Und wenn bei Lessing gelegentlich auch die allegorische Malerei, gleich der historischen, zu kurz kam (vgl. den Brief an Nicolai von 1769. Lachm., 1838/40, XII, 224 f.), so bliebe wahrlich noch zu erwägen, ob Lessings kritische Waffe hier nicht allzu schneidig vorgegangen ist und ob gerade seine Äußerungen über die Allegorie den Anspruch abschließender Untersuchungen erheben dürfen (vgl. H. Baumgart, „Hdbch. d. Poetik“, bes. S. 188 ff., und C. Lange, „Die künstler. Erziehung d. deutschen Jugend“, Darmstadt 1893, S. 83).

Mir scheint, daß Moses ungefähr die rechte Mitte zwischen Lessings Zurückhaltung in dieser Frage und dem Enthusiasmus des „großen Verteidigers der allegorischen Malerei“ (I, 296) einhält. Denn wenn er Winckelmann auch im einzelnen berücksichtigt und sich ihm namentlich in der ersten, in

der „Bibliothek“ erschienenen Fassung der „Hauptgrundsätze“ bedenklich nähert, so bleibt er doch noch himmelweit von dessen einseitiger und maßloser Vorliebe für die Allegorie entfernt! Winckelmann wirft allerdings pictura und poesis bedenklich durcheinander: „Ein Künstler, der eine Seele hat, die dencken gelernet, läßt dieselbe nicht müßig und ohne Beschäftigung bey einer Daphne und bey einem Apollo; bei einer Entführung der Proserpina, einer Europa und bey dergleichen. Er suchet sich als einen Dichter zu zeigen, und Figuren durch Bilder, das ist, allegorisch zu mahlen“ („Gdken. über die Nachahmung“ rc. Neudrucke S. 39 f.). Wollte man weitere Stellen aus Winckelmann, die den Mendelssohnschen Ausführungen geradezu widersprechen, anführen, so täte man am besten, die letzten sechs bis acht Seiten der Erstlingsschrift völlig auszuschreiben. Überall begegnet man dem Standpunkt, daß die Allegorie Material für den Verstand bieten müsse, und recht bezeichnend ist der emphatische Schluß des genannten Büchleins: „Der Kenner wird zu dencken haben, und der bloße Liebhaber wird es lernen.“

Dem gegenüber betont nun Mendelssohn wiederholt, daß sich die Kunst unmittelbar nur an die Anschauung zu wenden habe und der Künstler sich davor hüten müsse, „daß seine Allegorieen nicht allzu spitzfindig werden; sie müssen sowohl natürlich als anschauend sein, d. i. die Beschaffenheit des Zeichens muß in der Natur des Bezeichneten gegründet sein, und wir müssen diese Übereinstimmung mit so leichter Mühe einsehen können, daß wir mehr an die bezeichnete Sache gedenken als an das Zeichen. Der Künstler muß also betrachten, daß er zwar mit unserer Seele, aber nur mit ihren unteren und sinnlichen Kräften reden soll; sobald Überlegung, Nachdenken und Anstrengung des Witzes erfordert wird, um die Bedeutung der Zeichen zu erraten, so hören sie auf sinnlich zu sein“ (I, 296 f.). „Er muß also,“ geht es in der ersten Fassung der später an dieser Stelle sehr gekürzten Abhandlung fort, „zwar hauptsächlich besorgt sein, natürliche allegorische Zeichen zu gebrauchen; weil es aber selten tunlich ist, alle Eigenschaften eines abstrakten Begriffs in ein sinnliches Ganze zu bringen, so muß er sich aller möglichen Hilfsmittel bedienen, seine Zeichen anschauend zu machen . . . . . Beziehen sich auch die Bilder des Künstlers wie die Hieroglyphen der Alten nur auf eine unmerkliche Ähnlichkeit mit dem Urbilde, so muß er undeutlich werden, weil der Zuschauer lebhafter an das Zeichen als an die bezeichnete Sache denket. Soll ein Schmetterling die Seele, ein goldenes Herz, das auf der Brust einer Person hänget, ein gutthätiges Herz, ein ge-

wisser Baum die Weisheit, ein Hirsch bald das nagende Gewissen, bald wir wissen nicht was bedeuten, so sind solche bloß symbolische Zeichen, und weit weniger anschauend als die willkürlichsten Worte. Ein solcher Ausdruck entfernt sich nicht allein von dem Wesen der Malerei, sondern er verleugnet den Charakter der schönen Kunst überhaupt, und gehört zu der Spitzfindigkeit, durch welche man die Schönheiten eines Stückes verdunkelt, indem man den Witz vergnügt, anstatt daß man die Sinne hätte entzücken sollen. Wir befürchten fast, daß, wenn man die Gebete, wie Herr Winckelmann vorschlägt, nach dem Homer malen sollte, ein wenig hievon mit unterlaufen möchte." („Bibl. d. sch. W." &c. I. Bdes. 2. St. In der Ausg. von 1761 S. 255.)

Spricht aus solchen Sätzen noch der überschwengliche Allegorienkult Winckelmanns? Vergleichen wir! Winckelmann betont unablässig die verstandesmäßige Anregung, Mendelssohn die rein ästhetische Wirkung der Allegorie. Zwar spricht auch er noch von „dem großen Geheimnis, mit dem Aristides die Seele zu schildern und für den Verstand zu malen" (I, 295). Aber das ist nur eine Metapher, die er als Zitat wiederholt und mit dessen ursprünglichem, von Winckelmann festgehaltenem Sinn seine weiteren Deduktionen nichts mehr zu schaffen haben. Winckelmann fordert die kompliziertesten und unentwirrbarsten Gedankenmalereien,[1]) Mendelssohn verlangt unter Abweisung aller „Spitzfindigkeiten", daß das Bild schon an sich wirkungsvoll und verständlich sei. Die Beziehung auf ein Höheres, sinnlich Undarstellbares müsse sich zwanglos ergeben, Bild und Sinn sich durch vollkommene Ähnlichkeit decken.[2]) Bezeichnend ist es, daß er gleich an die Spitze der die Grundregel von den natürlichen und willkürlichen Zeichen einschränkenden Sätze die Mahnung stellt: „Allein der

1) Das Nonplusultra leistet er in dem 1766 erschienenen „Versuch einer Allegorie". „Es ist unglaublich zu lesen, wie weit sich selbst der Geschmack eines W verirren konnte. Da soll Trauer um Verstorbene durch die gr. Buchstaben *Θ. K.* angedeutet werden: das hieße sowohl „den unterirdischen Göttern" (*θεοῖς Καταχθονίοις*) als „des Todes und des Blitzes" (*θανάτου-Κεραυνοῦ*)!" &c. Blümner, „Lessings Laokoon" 1880², S. 60.

2) I, 297 führt M. das Beispiel Winckelmanns an: Ein Esel mit dem Bilde der Isis beladen, deutet die Ehrfurcht des Volkes auf sich. Der allegorieenfrohe W. ruft aus: „Kann der Stolz des Pöbels unter den Großen in der Welt sinnlicher ausgedrückt werden?" und der zurückhaltende M. setzt hinzu: Freilich nicht, aber doch nur „wenn sich diese falsche Einbildung des Esels mit dem Pinsel gehörig ausdrücken läßt (woran noch zu zweifeln ist)." — Wer mit Winckelmann marschiert, ist nicht M., sondern Sulzer, der auch nach dem Erscheinen des „Laokoon" in der Allegorie die höchste und schwerste Leistung der Malerei sieht (Braitmaier II, 68).

Virtuose muß diese Ausschweifung aus einem Gebiete in das andere mit großer Behutsamkeit zu behandeln wissen" (I, 295).

Für Winckelmann schließen die Leistungen der Malerei mit der Allegorie als der höchsten erreichbaren Staffel ab, Mendelssohn tritt mit weit kälterem Blute nur für ihre Berechtigung bei richtiger und natürlicher Verwendung ein. Und diese Berechtigung völlig zu leugnen, erscheint mir allerdings untunlich. Man denke nur nicht immer an die allegorischen Machwerke eines Bernini, eines Lebrun, eines Dryden, sondern ziehe auch die Allegorieen eines Leonardo, Michelangelo, Thorwaldsen, Menzel, Stuck, eines Dante, Goethe und Schiller in Rechnung. Ich möchte mich hierin den Worten Hermann Baumgarts anschließen, der in seinem „Handbuch der Poetik" (91 ff. und 188 ff.) in schlagender Weise die künstlerische Notwendigkeit der Allegorie nachweist: „Jedes Kunstmittel, welches nicht einem höheren Zwecke in solcher Weise dient, daß derselbe auf anderem Wege nicht erreicht werden kann, ist in der Kunst nicht allein überflüssig, sondern als unnützes Spielwerk ihrer unwürdig. Wenn nicht also schon in dem Wesen der Allegorie ihre Unentbehrlichkeit für die Zwecke der Kunst nachgewiesen werden kann, und ebenso aus ihrer Definition nicht schon von vornherein erkennbar ist, in welchem Falle sie denselben widerspricht, so müßte sie freilich aus der Kunst ausgeschlossen werden. Beides aber läßt sich sehr wohl vereinigt erreichen."

Das eigentümliche Sonderrecht der Allegorie hatte Mendelssohn ebenso wie die Grundzüge ihres Wesens wenigstens dunkel gefühlt und nur vor der Spielerei mit dieser Darstellungsweise, die man immerhin „Allegoristerei" nennen mag, gewarnt. Ähnlich wie Lessing im „Laokoon" von den Sinnbildern sagt, daß sie „die Not erfunden" habe (Lachm.-Muncker IX, 73), sagt er von der Allegorie: „Auf diese und ähnliche Art muß sich der Künstler helfen, wann ihn sein Vorwurf nötiget, gleichsam die Schranken seiner Kunst zu überschreiten" („Biblioth." von 1761 S. 254).

Damit ist wohl sein Verhältnis zu Winckelmann und zugleich zu Lessing in diesem Punkte klargestellt: Ist jener in bezug auf die mittelalterliche Kunst der Personifikation, des Allegorisierens und Symbolisierens zu konservativ, so geht dieser im Kampfe gegen die Moden seines Zeitalters zu radikal vor. Mendelssohn dagegen sucht die zu weitgehenden Forderungen Winckelmanns in sachlicher Weise zu mildern und zu berichtigen, ohne sich freilich den nachteiligen Einwirkungen dieser Autorität ganz entziehen zu können. Das zeigt sich besonders in den Beispielen vermeintlich brauchbarer Allegorien, wie er sie so zahlreich in der ersten Fassung seiner Abhandlung beibringt.

Sie verraten noch so recht den Modegeschmack der Winckelmannschen Ära! In der zweiten Bearbeitung ist ein umfangreiches Stück — vielleicht unter Lessings Einfluß — weggelassen. Mit richtigem Instinkte hält er aber daran fest, daß es eine rein künstlerisch wirkende Allegorie gebe, während Lessing kein Bedenken trägt, von dieser Darstellungsform überhaupt zu erklären, daß hier „der Maler weniger Maler ist, als in Stücken, wo die Schönheit seine einzige Absicht ist“ (in dem zitierten Brief an Nicolai).

Weitere Fassung des Begriffs „Ästhetik“.

Der letzte Teil der „Hauptgrundsätze“ beschäftigt sich mit der Verbindung der Künste unter einander. Gleich hier sei bemerkt, daß es zu den Verdiensten Mendelssohns gehört, den Begriff der Ästhetik weiter gefaßt zu haben, als es bei seinen Zeitgenossen üblich war. Was man damals so nannte, war eigentlich nur Poetik und Rhetorik oder doch eine ungerechtfertigte Verallgemeinerung ihrer Grundregeln. Dem Begründer der Wissenschaft ist daraus kaum ein Vorwurf zu machen, da ihn Krankheit und mißliebige Verhältnisse an dem Weiterbau, dessen Notwendigkeit er wohl einsah, verhinderten.[1]) Jedenfalls aber nimmt Baumgarten in seinen „Aesthetica“ auf die bildenden Künste nur ganz gelegentlich Rücksicht, so auf Malerei in den Kapiteln über lux aesthetica und colores (§ 614 ff.). Die Lücken blieben auch bei seinem Schüler G. Fr. Meier offen (Vgl. Hettner II[4] S. 88 und Sommer S. 25). Meier ist sich wohl bewußt, daß die „Rede- und Dichtkunst nur von einer besonderen Art der schönen Erkenntnis handelt,“ holt aber doch die meisten Beispiele zu seinen „Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften“ nur aus diesen Gebieten. Doch hören wir hierüber Mendelssohn selbst, der Meiers Werk in der „Bibliothek“ von 1758 anzeigt und die Gelegenheit benützt, seine Gedanken von der Ästhetik überhaupt und von der Art, wie sie bisher abgehandelt worden, zu eröffnen“ (IV, 1, 313 ff.): „Uns dünkt, daß der Erfinder dieser Wissenschaft nicht alles geliefert habe, was seine Erklärung des Wortes Ästhetik verspricht. Die Ästhetik soll eigentlich die Wissenschaft der schönen Erkenntnis überhaupt, die Theorie aller schönen Wissenschaften und Künste enthalten; alle Erklärungen und Lehrsätze derselben müssen daher so allgemein sein, daß sie ohne Zwang auf jede schöne Kunst insbesondere angewendet werden können.“ Es folgen Beispiele

1) Braitmaier II, 144 f. nimmt als Gründe an, daß ihm Neigung und Talent sowie die nötige Kenntnis auf dem Gebiete der Kunst fehlten. Vgl. dagegen M. M. IV, 1, 375 f.

und der bereits oben angedeutete Tadel, wie unvollkommen sich noch die Arbeiten Baumgartens und Meiers — „letztere nichts als eine weitläufigere Ausführung der ersteren" — ausnehmen. Unvollkommen und noch nicht methodisch genug! Zwar kann man dem Weltweisen nicht genug Dank wissen, daß er den philosophischen und systematischen Geist in eine Wissenschaft eingeführt hat, in welcher man nur zu schwatzen gewohnt war — der man sogar „vorher den Namen Wissenschaft nicht geben konnte, ohne dieses Wort zu mißbrauchen" (IV, 1, 317) —, daß er richtige Erklärungen und Beweise statt der sonst üblichen Umschreibungen und flüchtigen Räsonnements geliefert hat; aber es genügt doch nicht, die Natur der unteren Seelenkräfte zu studieren, um zu Grundsätzen zu gelangen, die in allen Künsten und Wissenschaften gelten. Man hüte sich vor eilfertiger Verallgemeinerung von Folgerungen, die in irgendeiner Disziplin zutreffen! Die Basis, auf der sich allein ein ästhetisches System aufbauen läßt, ist das methodische Zusammenwirken von Empirie und Spekulation (vgl. Braitmaiers Referat über diesen Passus II, 144.). „Man muß gewisse Erfahrungen annehmen, den Grund derselben allenfalls durch eine Hypothese erklären, alsdann diese Hypothese gegen Erfahrungen von einer ganz verschiedenen Gattung halten und nur diejenigen Hypothesen, welche durchgehends Stich halten, für allgemeine Grundsätze annehmen; diese Grundsätze muß man endlich in der Naturlehre durch die Natur der Körper und der Bewegung, in der Ästhetik aber durch die Natur der untern Kräfte unserer Seele zu erklären suchen. Alsdann nur kann man hoffen, ein System aufzurichten, das mit der Natur und mit der Wahrheit übereinkommt, und eben so gründlich als fruchtbar ist" (IV, 1, 315).

Mendelssohn gibt hier also eine Beurteilung der Baumgartenschen Theorie, die man heute eben so billigen wird, wie seine Forderung an die ästhetische Forschung: Rein deduktives Verfahren könne ebensowenig zum Ziele führen, wie die einseitige Berücksichtigung einzelner Kunstgebiete; „eine Ästhetik, deren Grundsätze bloß entweder a priori geschlossen oder bloß von der Poesie und Beredsamkeit abstrahiert worden sind, muß in Ansehung dessen, was sie hätte werden können, wenn man die Geheimnisse aller Künste zu Rate gezogen hätte, ziemlich eingeschränkt und unfruchtbar sein."

Aus diesen und ähnlichen Worten klingt es schon wie der Kampfruf einer neuen Zeit, die mit dem Jahrhunderte alten Vorurteil von der unbedingten Vorherrschaft der Poesie im Reiche der Künste zu brechen entschlossen ist. „Man findet nichts anderes erwähnt, als die Schönheit der Gedanken. Der Figuren, Linien, Bewegung, Töne und Farben wird mit keiner Silbe ge-

dacht; und alle Lehren und Grundsätze sind so vorgetragen, als wenn diese letzteren Schönheiten gar keinen Anspruch auf dieselben machen könnten" . . . (IV, 1, 316). „In dem dritten Teile wird erstlich von schönen Begriffen, schönen Urteilen und schönen Schlüssen gehandelt. Abermals nichts von den Künsten. Statt der Lehre von der ästhetischen Methode, welche hierauf folgt, hatten wir eine allgemeine Theorie der ästhetischen Ordnung erwartet, welche nicht nur auf die schöne Lehrart, sondern auch auf die Ordnung in der Baukunst, auf die Ordnung in der Malerei, sowie auf die Ordnung in der Musik muß angewendet werden können. Endlich folgt die Semiotik oder die Lehre von der Bezeichnung der Gedanken. Allhier wird nun ausdrücklich bloß von willkürlichen Zeichen gehandelt. Kaum wird §§ 711. 712 der natürlichen Zeichen mit einigen Worten gedacht, so fährt Herr Meier schon § 713 fort: „weil die Rede das vornehmste Zeichen schöner Gedanken ist, so will ich bloß die Grundregeln festsetzen, nach welchen die Schönheiten der Rede bestimmt werden müssen." Wir halten zwar die Rede für das vornehmste Zeichen der „Gedanken", aber nicht der „Schönheiten". Man übergeht unseres Erachtens den wichtigsten Teil der Semiotik, wenn man nicht auch ausführlich und fruchtbar von den natürlichen Zeichen der Schönheit, von ihrer Verbindung mit den willkürlichen, von ihren Grenzen in einer jeden Kunst u.s.w., insoweit sie zur allgemeinen theoretischen Ästhetik gehören, handeln will" (IV, 1, 317). — Ganz ähnlich äußert sich schon sein Unwillen in der Besprechung von Basedows „Lehrb. d. Wohlredenheit", dessen Verfasser in § 266 meint, daß es selten erlaubt sei, ein mittelmäßiger Dichter zu sein. „Wir hätten gesagt, es ist gar nicht erlaubt; ebenso falsch ist der Satz, den der Herr Verfasser behauptet: „das Verbot, mittelmäßig zu sein, geht nur hauptsächlich die Dichter an." Es geht eben sowohl die Redner, Maler, Musikverständige und alle, die sich mit den schönen Künsten beschäftigen, an" (IV, 1, 233). In § 304 zählt Basedow die ersten Künstler der Welt auf, „von denen in den Werken des Witzes sehr oft geredet wird". Diese parenthetische Bemerkung hat nicht Mendelssohns Beifall: „Die schönen Künste sind auch an sich so vortrefflich und mit den schönen Wissenschaften so nahe verschwistert, daß ein Liebhaber der letztern von den großen Künstlern auch aus andern Ursachen, als weil ihrer in den „Werken des Witzes" gedacht wird, etwas wissen muß. Doch er muß nicht allein die Künstler kennen, sondern auch unstreitig von den Künsten selbst einen Begriff haben; und also hätte der Herr Verfasser billig kürzlich davon handeln müssen; und hier wäre der Ort gewesen, wo man Anmerkungen

über die Verbindung der schönen Künste mit den schönen Wissenschaften hätte erwarten können — ein Feld, welches noch sehr unbebauet ist und wo noch so nützliche und notwendige Entdeckungen zu machen sind!" (IV, 1, 239.)

Mendelssohn selbst war es, der zunächst daran ging, dieses brach liegende Feld zu bebauen. Was er hier theoretisch gefordert, hat er praktisch in den „Hauptgrundsätzen" und an anderen Stellen zu leisten unternommen. Wir wollen im folgenden den Versuch machen, seine Auslassungen über die einzelnen Künste und ihre „Verbindungen" zu sammeln und zu sichten. Möglich, daß der zum ersten Mal unternommene Versuch noch die Vollständigkeit schuldig bleibt, immerhin dürften sich für das Studium unseres Philosophen und für die Kenntnis der kunsttheoretischen Anschauungen seines Zeitalters wichtige Aufschlüsse ergeben.

System der Künste.

Mendelssohn ist wohl der erste in Deutschland, der sich — in den „Hauptgrundsätzen" und dann auch in den Anmerkungen zum Laokoonentwurf (Lachm.-Muncker XIV, 269 ff.) — um die Aufstellung eines übersichtlichen Systems der Künste bemüht. Wir haben oben schon seine Unterscheidung der „schönen Wissenschaften" (Dichtkunst und Beredsamkeit) und der „schönen Künste" nach Maßgabe der willkürlichen und natürlichen Zeichen kennen gelernt. Die „schönen Künste" werden nun weiter nach den Sinneswerkzeugen gegliedert, auf welche die natürlichen Zeichen einwirken. Und zwar wendet sich an das Gehör die Musik, an das Gesicht die Malerei, Bildhauer-, Bau- und Tanzkunst, so daß im Ganzen drei Gruppen entstehen. Für Geruch, Geschmack und Gefühl (Tastsinn) „sind uns noch[1]) keine schönen Künste bekannt" (I, 292).

---

1) In diesem „noch" klingt wieder der eigenartige, etwas barocke Gedanke an, daß für jeden Sinn, wie es bereits in den Briefen „Über die Empfindungen" heißt, „eine Art von Harmonie bestimmt ist, die vielleicht mit nicht weniger Entzückung verknüpft ist, als die Harmonie der Töne. Die Anlage dazu liegt in unserm Gefühle. Es hat nur noch an glücklichen Köpfen gefehlt, die durch ihre Vertraulichkeit mit den Geheimnissen der Natur diese neuen Wege zur Glückseligkeit ausgekundschaftet und die mit Blumen verstreuten Spuren sichtbar gemacht hätten Vielleicht werden sich unsere Enkel dieser seligen Entdeckung zu erfreuen haben. Der Geruch und der eigentlich so genannte Geschmack sind für uns Jetztlebende nichts als Quellen der sinnlichen Lust. Nur ein dunkles Gefühl einer verbesserten Leibesbeschaffenheit macht sie zu Gegenständen des Vergnügens. Wir nehmen in ihren mannigfachen Vermischungen weder Schönheit noch Vollkommenheit wahr. Wer will aber die Wahrscheinlichkeit leugnen, daß diese Begriffe in ihnen liegen, oder die Möglichkeit, daß sie unsere Nachkommenschaft darin finden wird?" (I, 149). Diese Stelle scheint Lazarus Bendavid vorgeschwebt zu haben, wenn er in seinen

Lotze vertritt in seiner „Geschichte der Ästhetik“ (S. 459) die Meinung, daß sich eine befriedi ende Anordnung der Künste nach einem bestimmten Prinzip überhaupt nicht erreichen lasse, und sicherlich stellt auch das Unternehmen Mendelssohns keine völlig befriedigende Lösung des schwierigen, später so oft und so verschieden angefaßten Problems dar. Allein dieses System zeichnet sich wenigstens durch Klarheit und Einfachheit aus und hat vor der zu jener Zeit herkömmlichen Zweiteilung in tonische (Poesie und Musik) und bildende Künste den Vorzug, daß der Poesie die von der Musik abzugrenzende Sonderstellung gewahrt bleibt, die ihr von Natur gebührt (vgl. Blümner, „Lessings Laokoon“, 1880 [2], S. 595 f.). Dem Resultat, nicht den Gründen nach ist es dieselbe Klassifikation, der später Solger und Vischer gefolgt sind und die ja schon, wenn auch aus anderen Gesichtspunkten, in der „Kritik der Urteilskraft“ eingehalten ist. Nur daß eben das Einteilungsprinzip bei Kant „die Analogie der Künste mit der Art des Ausdrucks ist, dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich, so vollkommen als möglich ist, einander, d. i. nicht bloß ihren Begriffen, sondern auch Empfindungen nach, mitzuteilen“ (Ros. u. Schub. IV, 193; vgl. Anm. auf S. 196). Tatsächlich aber läuft die nach diesem Prinzip im § 51 der „Kritik“ gegebene Unterscheidung von redenden, bildenden und Künsten des schönen Spiels der Empfindungen auf Mendelssohns Gruppenbildung hinaus: Poesie-Beredsamkeit, bildende Künste, Musik.

Auch Herder berührt sich bei der Behandlung dieses Themas im IV. „Kritischen Wäldchen“ insofern mit Moses, als er als Basis der Ästhetik eine „Physiologie der Sinne“ postuliert und die Poesie von den übrigen Künsten absondert, da er in ihr keine Sinnen- sondern eine Phantasiekunst sieht, gleichsam ein Resumé aller übrigen, die „dunkle Kopie so vieler Kopieen.“

„Beiträgen zur Kritik des Geschmacks“ (1797) S. 33, Anm., schreibt: „Sollten wir mit der Zeit noch so weit kommen, den Geschmacks- oder Geruchssinn so zu verfeinern, daß wir die Gesetze erkennen, wie Speisen oder Gerüche auf einander folgen müssen, um eine Art von Harmonie zu bilden, so würde dann diese Rubrik [die Rede ist von den „schönen Künsten der Zeit“] um zwei Abteilungen vermehrt werden“ (zitiert bei Joh. Goldfriedrich, „Kants Ästhetik“, Leipzig 1895, S. 71). Im Jahre 1760 scheint M. die Vorstellung von der Entwickelungsfähigkeit der niederen Sinne bereits aufgegeben zu haben, wenigstens begnügt er sich im 82. L. B. zu sagen, daß Geschmack, Geruch und Gefühl „nicht den geringsten Anteil an den Werken der schönen Künste“ haben. „Die Nachahmung in den Künsten arbeitet bloß für die deutlicheren Sinne, für das Gesicht und das Gehör“ (IV, 2, 11). Wie M. im allgemeinen über die Physiologie der Sinne dachte, lese man in der originellen, phantastisch-wissenschaftlichen Allegorie „Die Bildsäule“ nach (III, 385 ff.). — Moritz Brasch verweist zu diesem Gegenstand auf Volkmann und Volkmar, „Lehrb. d. Psychol.“ I [2], 274 und 279.

Wenig glücklich stellt er dann aber drei Hauptkünste des Schönen auf: die Malerei als „die schöne Kunst fürs Gesicht," die Musik als „die schöne Kunst des Gehörs" und die Bildhauerkunst als „die schöne Kunst des Gefühls", — wie auch nach Kant die Plastik Gestalten für das Gefühl kennbar macht, allerdings „nicht in Absicht auf Schönheit" (Ros. u. Schub. IV, 195). Unter solchen Umständen gelten die Baukunst und mit ihr die Gartenkunst nur als „Adoptivgeschwister" der übrigen Künste (vgl. Suph. IV, 62 ff. und 123 ff. Haym I, 254 ff.).

Bemerkenswert ist endlich noch, daß die Schauspielkunst in kein System jener Zeit aufgenommen wird, obwohl man bereits mit Eifer beginnt, über einzelne spezifische Erscheinungen der Bühnenkunst und deren Technik nachzusinnen.

Soviel über das System der Künste; nunmehr wollen wir Mendelssohns Auslassungen über die einzelnen Sondergebiete durchgehen! Was er, um in dieser Einzelbetrachtung mit den „schönen Wissenschaften" anzufangen, über Wesen und Bedeutung, Technik und Aufgabe der

Poesie

vorbringt, wird im Laufe der vorliegenden Arbeit an verschiedenen Stellen behandelt und bedarf hier keiner besonderen Erörterung. Wenden wir uns daher gleich zur

Beredsamkeit.

Bei Baumgarten und Meier wurden die beiden „schönen Wissenschaften" bisweilen noch unterschiedslos zusammengeworfen, und auch Moses vermag anfangs den nur gefühlten Unterschied nicht scharf zu bestimmen. In der ersten Fassung der „Hauptgrundsätze" leitet er ihn merkwürdigerweise aus einer falschen Übersetzung der Baumgartenschen Definition der Dichtkunst[1]) ab: „Durch den Zusatz des Beiworts vollkommen wird die Dichtkunst von der Beredsamkeit unterschieden, in welcher der Ausdruck nicht so vollkommen sinnlich ist als in der Dichtkunst" („Bibl." I², 244). In der Bearbeitung der Abhandlung in den Philosophischen Schriften ist die „vollkommen sinnliche"

---

1) M. überträgt nämlich die Worte sensitiva oratio perfecta mit „vollkommen sinnliche Rede". — Aug. Koberstein, „Grundr. d. Gesch. d. dtsch. Nationallit." III⁵ (1872) S. 334 sagt in der Anm. 8: „Ich möchte wohl wissen, ob die Worte in der Schrift „Pope ein Metaphysiker": „ein Gedicht ist eine vollkommene sinnliche Rede" 2c. ganz genau mit dem Texte des ersten Drucks stimmen. Wäre es wirlich der Fall, so würde es um so merkwürdiger sein, daß M., wenn er auch nicht der Hauptverfasser jener Schrift war, zwei Jahre später Baumgartens Satz noch so mißverstehen konnte." Kobersteins Frage ist, wie ich mich bei der Durchsicht des ersten Drucks von 1755 überzeugt habe, zu bejahen.

in eine „sinnlich vollkommene Rede“ verbessert und der Unterschied der Dichtkunst von der Beredsamkeit richtiger in ihren Endzweck gesetzt: „Der Hauptendzweck der Dichtkunst ist, durch eine „sinnlich vollkommene Rede zu gefallen, der Beredsamkeit aber, durch eine sinnlich vollkommene Rede zu überreden“ (I, 291), ähnlich wie nach Kant der Redner „ein Geschäft“, der Dichter „bloß ein unterhaltendes Spiel mit Ideen ankündigt“ („Krit. d. Urt.“, § 51. Ros. u. Schub. IV, 194). Der Grund mithin, daß die Beredsamkeit der Poesie an die Seite gesetzt wird, liegt darin, daß sie sich ebenfalls nicht zunächst an den Verstand, sondern an Sinne und Einbildungskraft wendet (vgl. auch I, 282). Psychische Bewegung hervorzubringen ist ihre Aufgabe, wie die der Künste. So kann die Redekunst mit der Gewalt des kunstreich gewählten und gesetzten Wortes auch unmittelbar oder mittelbar auf das Tun und Lassen des Hörers Einfluß gewinnen. Die „künstliche Erregung und Besänftigung der Affekte“ hat einen unmittelbaren Einfluß, „wenn für eine gewisse bestimmte Handlung in dem Augenblicke, in welchem man es verlangt, eine Begierde oder ein Abscheu erregt und der Mensch dadurch angetrieben wird, dieselbe zu tun oder zu unterlassen. Ein Beispiel hiervon ist die Gewalt der Beredsamkeit bei öffentlichen Beratschlagungen oder in anderen Fällen, wo der Entschluß sogleich gefaßt, die Streitsache sogleich entschieden werden soll“ (IV, 1, 72 f.). Das Mittel, mit dem der Redner besonders reussieren wird, ist die Häufung der Bewegungsgründe: er „bestürmt das Gemüt von allen Seiten und sucht sich eines jeden wahrscheinlichen Grundes zu seinem Vorteile zu bedienen, denn er will das Herz bewegen, das Begehrungsvermögen einnehmen und muß nicht nur auf den Verstand, sondern auf Sinne und Einbildungskraft zugleich wirken“ (II, 62). Dadurch macht er aber nicht nur Eindruck auf die augenblickliche Situation, sondern im letzten Grunde, wie jeder vollkommene Künstler, auf die ethische Haltung des Menschen überhaupt (I, 176. Vgl. oben S. 37). Ihre Beispiele mag „die göttliche Beredsamkeit“ aus der Geschichte holen und „uns die Anwendung der abgesonderten Begriffe auf wahrhafte Begebenheiten der Natur“ zeigen (I, 276).

Ein Beispiel genialer rednerischer Begabung ist Demosthenes, der sich — wie auf dramatischem Gebiete Shakespeare — „der allerkleinsten Umstände glücklich zu bedienen weiß, um seiner Rede Leben, Nachdruck und Begeisterung zu erteilen“ (I, 328).

Über die eigentliche Technik der Redekunst findet man bei Mendelssohn so gut wie nichts, doch können wir im Wesentlichen seine Ansichten darüber den von ihm überaus günstig be-

sprochenen „Principes pour la lecture des orateurs“ (Paris 1753. IV, 1, 267 ff.) entnehmen, von denen er gerne „eine Nachahmung im Deutschen“ gesehen hätte. Interessant ist in seinem Referat besonders die Auslegung einer Stelle aus des Aristoteles „Rhetorik“ (lib. 1. cap. 1.) und seine Opposition gegen die Einteilung der Redekunst in die beratschlagende, gerichtliche und beweisende Gattung (IV, 1,276 f.).

Unter den schönen Künsten war es vorzugsweise die

Musik,

für welche der Großvater Felix Mendelssohn-Bartholdys ein starkes Interesse besaß. Er suchte sich nicht nur ihrer Theorie und Technik, sondern sogar ihrer praktischen Ausübung zu bemächtigen. Am 3. November 1756 meldet Nicolai dem in Leipzig weilenden Lessing, daß Moses auf dem Klavier spielen lerne, und in einer viel später geschriebenen Anmerkung zum Briefwechsel der beiden Freunde erzählt er, daß Moses durch das Studium „der mathematischen Musik in L. Eulers großem Werke“[1]) auf den Gedanken gekommen sei, sich auch Kenntnisse in der praktischen Musik zu erwerben. Er trug indes von dem Unterricht des philosophisch angehauchten, aber unklaren Musikers und Musiktheoretikers Kirnberger außer einigen gelehrten Unterhaltungen über die Kunst, die wenig Positives ergeben haben dürften, nur „eine Menuett davon, die er ziemlich langsam auf dem Klavier spielen lernte“ (V, 217 und 331. Lessings Schriften, Lachm., 1838/40, XIII, 34 und 94 f.). Die Beschäftigung mit der „mathematischen Musik“ klingt in zahlreichen Äußerungen an verstreuten Stellen nach[2]) und zeitigte u. a. den „Versuch, eine vollkommen gleichschwebende Temperatur durch die Konstruktion zu finden“, der in Marpurgs „Beiträgen zur Aufnahme der Musik“ (Bd. V, Stück 2. 1761) abgedruckt wurde (IV, 1, 3 ff.).

Zu einer klaren Übersicht seiner musiktheoretischen Ansichten zu kommen, ist nicht leicht, und zwar besonders wegen des undatierten und schwer datierbaren, bis zum Jahre 1844 unveröffentlichten Fragments „Briefe über Kunst“ (IV, 1,66 ff.). Ihr Verfasser, in dem man kaum Mendelssohn vermuten sollte, tadelt im ersten Brief den Vorwitz seiner Zeitgenossen, sich zu ausschließlich mit einer einzigen Kunst oder Wissenschaft zu beschäftigen und darüber den Endzweck zu vergessen, auf den alle

1) Leonh. Euler, Tentamen novae theoriae musicae, Petropolis 1739.
2) Zum Beispiel IV, 1, 82 über den Dreiklang; IV, 1, 316; I, 179 (Anm. 11 zu den Briefen „Über d. Empfindungen“).

abzielen: die **Glückseligkeit**.[1]) Nirgend aber habe die Trennung der Künste und Wissenschaften zu größeren Ausschweifungen verleitet als in der **Tonkunst**. Ihr Endzweck sei, „die Wirkungen der Dichtkunst in unser Gemüt, zur Beförderung unserer Glückseligkeit, nachdrücklicher, lebhafter und feuriger zu machen. Wenn ein Gesang zum Lobe der Gottheit, der Weisheit oder der Tugend mit der gehörigen Energie abgesungen, und von einem begleitenden Instrument gleichsam beseelt wird, so herrscht er eigenmächtig über unsere Empfindungen. Der Verstand der abgesungenen Worte bemeistert sich der Seele; und die annehmlichen Töne, von welchen sie unterstützt werden, setzen unsere Sinne in die Verfassung desjenigen Affekts, welcher hervorgebracht werden soll. Die Begeisterung wird allgemein, wir werden gleichsam wider unsern Willen fortgerissen, und auf dem Wege zur Glückseligkeit von Freude und Entzückung begleitet. Dieses ist der wahre Endzweck der Tonkunst! Hier sind aber auch die Grenzen, welche sie nicht hätte überschreiten müssen, wenn sie ihrer Bestimmung hätte treu bleiben sollen. Allein mein Gott! in welche Nebenwege hat man sie verirren lassen! Man hat sie von der Seite der Dichtkunst gerissen und als eine besondere Wissenschaft behandelt. Man hat ihre Grenzen unendlich erweitert, Instrumente über Instrumente erfunden, Melodien über Melodien ausgesonnen, die keinen Verstand zum Führer haben, sondern ein liebliches Geklingel von Tönen sind, welches den Ohren schmeichelt. Man hat sich bemüht, den Sinnen zu gefallen, ohne den Verstand aufzuklären, ohne das Herz zu bessern, ohne die Absicht zu haben, uns glückseliger zu machen. So wie die Musik jetzt vor unsern Augen erscheint, ist sie höchstens ein müßiger Zeitvertreib, ein unschuldiges Spiel, das nicht so sträflich, nicht so verderblich ist, als die unglücklichen Spiele, die einen großen Teil der Menschen ins Verderben stürzen. Der Weise hingegen sieht mit Verdruß, daß man die Grenzen überschritten, die Ohren allzu sehr an leere, verstandlose Töne gewöhnt und dadurch verursacht hat, daß man kaum auf die Worte mehr merkt, welche man sich auszudrücken vorgenommen hat“ ꝛc. (IV, 1, 70 f.).

Man erfaßt bei der Lektüre dieser Worte noch nicht ihre Tragweite und schwankt zunächst, ob damit etwa nur den überladenen Verzierungen des musikalischen Accompagnements der Krieg erklärt werden soll, oder gar der ganzen Instrumental-

1) Möglich, daß hier eine Beziehung zu **Harris**' dritter Abhandlung „Von der Glückseligkeit“ vorliegt (vgl. bes. in der bereits zitierten dtschn. Übersetzung S. 147 f.). In dem Dialoge des Engländers wird ebenfalls die Unmöglichkeit besprochen, alle Künste oder gar Wissenschaften zu beherrschen, und doch lägen in ihnen alle Notwendigkeiten und Annehmlichkeiten. „Was hilft eine Befriedigung nur in einem einzigen Falle?“ ꝛc. ꝛc.

musik, die ja nichts weiter zu geben hat als „verstandlose“ Töne. Diese Frage wird auch in dem zweiten, Fragment gebliebenen „Briefe“ nicht klargestellt, der die Einwände eines gewissen Agathokles entkräften soll und im übrigen noch Schlimmeres ahnen läßt als der erste: „Was hat dich für diese Kunst so sehr eingenommen, mein Wertester, daß Du sie mit so vielem Eifer verteidigst? Kamst Du irgend eben von einem vortrefflichen Konzerte zurück, so daß die frischen und lebhaften Eindrücke Dich in laute, entzückungsvolle Ausrufungen ausbrechen ließen? Dieses wäre Beweises genug von den starken Empfindungen, welche die Tonkunst in uns zu erregen vermag; aber auch ein Beweis, daß diese Empfindungen blinde Führer sind, wenn sie nicht von dem Verstande geleitet werden“ (IV, 1,71).

Schier unglaublich klingen diese Sätze im Munde Mendelssohns und finden in seinen übrigen Schriften tatsächlich kein Analogon. Es ist, als ob man die Schweizer hört, wenn sie die Poesie als Quintessenz der Künste feiern, weil sie am feurigsten auf Verstand und Vernunft einzuwirken vermöge. Mehr noch aber wird man an Gottscheds Ansichten erinnert, daß die Tonkunst der Poesie nur als Aufwärterin zur Seite gehen dürfe, dann würden die Musiker und ihre Zuhörer besser wissen, was ihr „ausgeschütteter Sack voll Noten“ zu bedeuten habe, — jene Borniertheit des unmusikalischen Gottsched, die bereits Nicolai, der Freund Mendelssohns, 1755 in den „Briefen über den itzigen Zustand“ ꝛc. gebührend in die Schranken gewiesen hatte.[1])

---

1) Die musiktheoretischen Erörterungen Kants stehen noch stark unter dem Einfluß dieser zopfigen Ansichten, und es ist auffallend, wie dieser bedenklichste Teil der „Kritik der Urteilskraft“, der Herdern in der „Kalligone“ nur allzu billige Angriffspunkte bot, mit den obigen Auslassungen des jugendlichen Moses — die Kant natürlich nie vorlagen, — übereinstimmt. Freilich schwankt Kant, ob er der Tonkunst einen hohen oder niedern Rang anweisen, sie als schöne oder angenehme Kunst behandeln soll, aber seine offenbar unmusikalische Natur sowie die ganze Richtung seiner Ästhetik neigen doch mehr zur Entscheidung für das Letztere. Auch Kant findet, daß die Musik, „mehr Genuß als Kultur“, „nicht wie die Poesie etwas zum Nachdenken übrig bleiben läßt“ und „durch Vernunft beurteilt weniger Wert als jede andere der schönen Künste hat“, weil sie „bloß mit Empfindungen spielt“. Wie Moses konfrontiert Kant das Tonspiel dem Glücksspiel, und wie Moses (IV, 1, 73 f. Vgl. I, 180) bringt er die Zauberkraft der Töne in engen Zusammenhang mit dem kräftig angeregten Gesundheitsgefühl und rein physischen Vorgängen. Endlich mag daran erinnert werden, daß Kant unter die Rubrik „Künste des schönen Spiels der Empfindungen“ Musik und — Farbenkunst rechnet, gerade wie Moses, wenn auch zurückhaltend, die „Farbenharmonie“ mit der der Töne vergleicht (I, 149 f). — Daß übrigens der von Moses geteilte, von ihm aber auch überwundene Gottschedianismus mit veränderten Formen weit über Kant, ja bis in unsere Tage hineinreicht, beweist Gervinus, der in seinem „Shakespeare und Händel“ (1868)

Wir fragen uns erstaunt: wie kommt Mendelssohn zu diesem platten Rationalismus, der in seinen Werken ohnegleichen ist, zu diesem Ausfall gegen den Fortschritt in der Tonkunst, der sich wie die Schreibübung eines jugendlichen Gottschedianers ausnimmt, der die Musik ausschließlich auf ihren „Nutzen" hin ansieht und sie aller und jeder Selbständigkeit beraubt? Wird die Musik nicht schon in den Briefen „Über die Empfindungen" als die „göttliche Tonkunst" gefeiert, als die einzige Kunst sogar, in der die drei Quellen des Vergnügens, Schönheit, Vollkommenheit und sinnliche Lust, vereint flössen? (s. oben S. 24). Und wenn dazu in den „Briefen über Kunst" geklagt wird, daß die Musik „von der Seite der Dichtkunst gerissen" sei, so scheint bei jenem Hymnus auf die Tonkunst in den Briefen „Über die Empfindungen" nur an die völlig selbständige Instrumentalmusik gedacht zu sein, was u. a. auch aus der zugehörigen Anmerkung über tonphysiologische Vorgänge (I, 179 f.) hervorgehen dürfte. Und weiter: wenn in dem zuerst zitierten, obigen Passus der Endzweck der Musik nur in einer Unterstützung der Poesie erblickt wird, so wird ihr in den „Hauptgrundsätzen" für den Fall der engeren Verbindung mit der Dichtkunst ausdrücklich das Vorrecht eingeräumt (I, 301).

Ich vermag auf diese Ungereimtheiten und offenen Fragen keine andere Antwort zu geben, als daß die undatierten „Briefe über Kunst" in die früheste Zeit von Mendelssohns literarischer Tätigkeit zu setzen sein dürften. Braitmaier ist freilich anderer Ansicht und meint II, 197, daß die in Rede stehende Arbeit „sicher" in das Ende des Jahres 1757 fällt, also später als die „Hauptgrundsätze" entstanden ist (so auch II, 66 und 223), denn — „es ist der Brief, von dem M. November 1757 an Lessing spricht". Schon vorsichtiger, aber wie ich meine, noch nicht vorsichtig genug, sagt dann Braitmaier II, 224, daß die „Briefe über Kunst" mit den „Hauptgrundsätzen" in das gleiche Jahr fallen, „sofern sie der Entwurf zu dem großen Briefe sind, in welchem er [Moses], bevor er die schönen Wissenschaften für seine Person ganz abdankt, seine Gedanken über sie völlig frei heraussagen will (Brief an Lessing. Nov. 1757)." Wo ist nun aber ein Beweis dafür, daß diese beiden „Briefe über Kunst" und die angehängten, in ihrem Sinne gehaltenen Entwürfe irgend etwas mit jenem (Privat-) Briefe zu tun haben, den Moses ankündigt,

---

nur die „Sangkunst" für echte und wahre Musik, die „Spielkunst" aber für „ein von allem „Innerlichen auf das Äußerliche herabgekommenes Kunstwerk", für ein physikalisches Mittel zu physiologischen Reizen, erklärt. Vgl E. Hanslick, „Vom Musikalisch-Schönen", 1881 [6], S. 38 ff. F. Hiller, „Aus dem Tonleben unserer Zeit." N. F., 1871, S. 40 ff.

vielleicht aber nicht einmal geschrieben hat? Und wenn er ihn geschrieben hat, warum soll der Brief nicht „gleich so vielen anderen", wie Nicolai (V, 219) bezeugt, verloren gegangen sein?[1]) Spricht nicht vielmehr alles gegen die Hypothese, daß der Verfasser der „Hauptgrundsätze" zugleich, oder aber bald darauf, diese geradezu widersprechenden „Briefe über Kunst" geschrieben habe? Braitmaier selbst muß anerkennen, daß Mendelssohn sich hier „ganz anders äußert," und führt, indem er diese Arbeit mit den Briefen „Über die Empfindungen" vergleicht, sehr richtig einige Momente an, die sich gegen seine eigene Datierung geltend machen (II, 224). Ich möchte die „Briefe über Kunst" für einen Erstlingsversuch des jungen Ästhetikers halten, der wohl noch vor den Briefen „Über die Empfindungen" geschrieben und unter gereifteren Kunstanschauungen nicht nur nicht veröffentlicht, sondern nicht einmal beendigt worden ist. Nur so erklärt sich ihre Unreife, die, trotz vereinzelter besserer Anklänge, in diesem unaufhörlichen Gerede von der Glückseligkeit liegt, ferner in der völligen Verkennung rein ästhetischer Werte, die Mendelssohn doch sonst zu schätzen weiß, und vollends in der Degradation der Musik zu einer Sklavin der Dichtkunst. Auch weisen Stil und Fassung auf eine frühe Niederschrift hin, die den Briefen „Über die Empfindungen" von 1755 näher steht, als den „Hauptgrundsätzen" von 1757.

Immerhin überraschen diese Äußerungen und würden völlig in der Luft schweben, wenn sie nicht wenigstens einige Spuren in späteren Arbeiten hinterlassen hätten. Ein solches Rudiment findet sich vor allem in einer Anmerkung zum Laokoonentwurf: „Die Musik kann geradezu mit der Poesie verbunden werden, ja ihrer ersten Bestimmung nach soll sie eigentlich nur der Poesie zur Unterstützung dienen. Daher muß die Kunst der Musik niemals so sehr übertrieben werden, daß sie der Poesie zum Nachteil gereiche, und wir tadeln die neuere Musik mit Recht, daß ihre Künsteleien sich mit keiner wohlklingenden Poesie vertragen" (Lachm.-Muncker XIV, 360).

Das klingt ähnlich wie die trockene Weisheit der „Briefe

---

1) Es ist möglich, ja wahrscheinlich, daß der von M angekündigte Brief über das Wesen der schönen Wissenschaften, von dem später auch Lessing spricht (V, 155), der erste aus jenem gelehrten Briefwechsel ist, den sich die Freunde unter den Namen Euphranor, Kalophil und Theophrast schreiben wollten. Davon sagt nun aber Nicolai V, 220 ausdrücklich: „Theophrast [d. i. Lessing] schrieb keinen Brief; und unsere beiden [die Lessing, als er nach Berlin kam, empfangen hatte,] sind wahrscheinlich mit seinen Papieren, die er zu verschiedenen Zeiten verloren hat, auch verloren gegangen." (Vgl. Blümner, „Lessings Laokoon", 1880 [2], S. 73).

über Kunst", ist doch aber reifer und stichhaltiger. Denn von einer wirklichen Abhängigkeit der einen Kunst von der anderen ist keine Rede mehr, nur noch von einer Rücksichtnahme. Die ästhetische Forderung der „Briefe über Kunst", daß die Musik nur eine liebliche Dienerin der verstand- und vernunftbelebenden Dichtkunst bleibe, erscheint hier nur als kunsthistorische Voraussetzung: „ihrer ersten Bestimmung nach soll sie eigentlich nur der Poesie als Unterstützung dienen." Überdies besteht kein Zweifel darüber, daß diese Notiz nur von der Verbindung beider Künste (im Liede) handelt, der Instrumentalmusik also, die in den „Briefen über Kunst" eine so klägliche Rolle spielt, volle Freiheit gelassen ist.

Ähnlich ist die Bemerkung IV, 2, 15 zu verstehen, daß sich die Musik, gleich der Pantomime, auf der tragischen Schaubühne in den Schranken einer Hilfskunst halten und sich hüten muß, zum Nachteil der Hauptkunst, der dramatischen Poesie, ihre Zauberkraft zu verschwenden. Wohlgemerkt: „auf der tragischen Schaubühne"; nicht etwa in der Oper, in der nach Mendelssohns Ansicht die Musik den Ton anzugeben hat. Auf die Beziehungen zwischen den einzelnen Künsten, wie sie in den hierfür maßgebenden „Hauptgrundsätzen" dargestellt werden, kommen wir noch weiter unten zurück.

Vorerst seien noch einige, bisher unerwähnt gebliebene Auslassungen über die Musik aus den Briefen „Über die Empfindungen" nachgeholt! Dort wird I, 120 an dem Beispiele der Tonkunst nachgewiesen, daß „in dem Augenblick des Genusses kein besonderer Begriff deutlich" sein müsse. Darum wird der naive Laie bei der Aufführung eines musikalischen Werkes mehr genießen als der Theoretiker oder Musiker von Beruf, und die Tonkünstler legen, was die Annehmlichkeit ihrer Melodieen betrifft, größeren Wert auf das Urteil eines bloß geübten Ohrs, als auf das eines Meisters in der Tonkunst. „Die letzteren wollen ihre Erfahrenheit in der Kunst niemals verleugnen. Sie merken auf nichts als auf die Regelmäßigkeit einer Melodie; sie lauern auf glückliche Verbindung zwischen den allerwidersinnigsten Übellauten, und die sanft rührenden Schönheiten schleichen unbemerkt vor ihren Ohren vorüber".

Wo Mendelssohn von den drei Arten des Vergnügens spricht, das uns die Tonkunst gewährt, registriert er unter die „Quellen der Vollkommenheit" neben der künstlichen Verbindung zwischen widersinnigen Übellauten auch „die Nachahmung der menschlichen Leidenschaften". Zwei Seiten darauf wird deutlicher ausgesprochen, was wir darunter zu verstehen haben: „Die Leidenschaften werden natürlicherweise durch gewisse Töne ausgedrückt, daher können sie durch die Nachahmung der

Töne in unser Gedächtnis zurückgebracht werden" (I, 150). Ähnlich heißt es in der Anmerkung 13 (I, 180): „Eine jede Leidenschaft ist sowohl mit gewissen Tönen, als mit gewissen Bewegungen der Gliedmaßen verknüpft. Jene werden in der Musik durch ähnliche Töne ausgedrückt". Diese Sätze deuten bereits an, wie Mendelssohn die Musik auffaßte: im Sinne seiner Zeit — etwa wie Dubos und Harris — als eine Art verschönerter Nachahmung von Naturlauten. Noch klarer finden wir diese an sich rohe Ansicht in den „Hauptgrundsätzen" wieder: „Die Töne der Natur sind zwar ausdrückend, aber selten melodisch; und der Künstler muß sie verschönern, wenn er gefallen will" (I, 290), und bald dahinter taucht der obige Satz aus der Anmerkung zu den Briefen „Über die Empfindungen" fast wörtlich wieder auf: „Die Leidenschaften sind, vermöge ihrer Natur, mit gewissen Bewegungen in den Gliedmaßen unseres Körpers, sowie mit gewissen Tönen und Geberden verknüpft. Wer also eine Gemütsbewegung durch die ihr zukommenden Töne, Geberden und Bewegungen ausdrückt, der bedient sich der natürlichen Zeichen".

Es zeigt sich hier eine Unzulänglichkeit in der Zeichentheorie, über die wir nicht hinwegkommen: es widerstrebt durchaus unserem Gefühl, ein Tonstück als „Ausdruck natürlicher Zeichen" mit einem Gemälde oder einer Skulptur völlig wesensgleich zu betrachten. Trifft es auch zu, daß eine sentimentale oder ausgelassen heitere Weise überall die gleichen oder doch verwandte Empfindungen in den Hörern, wie verschieden diese auch nach Art, Nation und Sprache sein mögen, zu erwecken im stande ist, und besteht insofern wohl eine „natürliche" Beziehung zwischen dem bezeichneten Gegenstande und dem Zeichen, so ist es doch unerfindlich, oder wenigstens nicht nachweisbar, was etwa die Tonfülle einer Beethovenschen Symphonie in ihrer grandiosen Technik noch mit den „einer Gemütsbewegung natürlich zukommenden Tönen" gemein haben soll, und wie man bei einer derartigen Komposition noch von „natürlichen Zeichen" reden dürfe!

Das hat man auch bereits damals empfunden. Akenside z. B. spricht in seinem Werke „The pleasures of imagination" (1754) der Musik, ebenso wie der Dichtkunst, willkürliche, „allgemein angenommene und verstandene" Zeichen zu, was freilich auch nicht einwandfrei ist. Moses ist in seiner Besprechung des Akensideschen Buchs damit nicht einverstanden und verweist auf die vermeintlich richtigere Auffassung seiner Abhandlung (IV, I, 243), und auch noch in den wesentlich späteren Noten zum „Laokoon" heißt es wiederholt, daß sich die Musik wie die Malerei natürlicher Zeichen bediene.

Trotz dieser naturalistischen Grundauffassung aber blieb er sich der engen Grenzen der Musik innerhalb der eigentlichen „Nachahmung“ wohl bewußt. „Die Musik, deren Ausdruck durch unvernehmliche [= unartikulierte] Töne geschieht, kann unmöglich den Begriff einer Rose, eines Pappelbaums u.s.w. anzeigen, so wie es der Malerei unmöglich fällt, uns einen musikalischen Akkord vorzustellen“ (I, 292). Die Nachahmung im eigentlichen Sinne ist nur ein verschwindendes Teilgebiet im Reiche der Tonkunst: „Die Schönheiten, welche in unartikulierten Tönen empfunden werden können, sind die sinnliche Ordnung, die Übereinstimmung der einzelnen Teile zum Ganzen, die wechselweise Beziehung der Teile auf einander, die Nachahmung und endlich alle Neigungen und Leidenschaften der menschlichen Seele, die sich durch Töne zu erkennen zu geben pflegen“. Naturalistische Spielereien, für den reiferen Geschmack ebenso unerquicklich wie etwa Wachsfiguren in der Plastik, kennzeichnet er als das, was sie sind: „Stümper in der Musik haben sich nicht selten lächerlich gemacht, wenn sie solche Begriffe haben ausdrücken wollen, die mit den Tönen in keiner natürlichen Verbindung stehen“ (I, 295).[1]

In der Praxis also machte Mendelssohn von der etwas unnatürlichen Theorie der natürlichen Zeichen als Ausdrucksmittels der Musik einen ganz verständigen Gebrauch. Die Naturnachahmung ist für ihn in der Tonkunst, wie in allen Künsten, nur

1) Diese Abweisung einer allzu kecken „Programm-Musik“ — um für eine alte Sache einen modernen Ausdruck zu brauchen — war für jene Zeit von höchst „aktuellem“ Wert. Der Vorgänger Ms. darin ist Joh. El. Schlegel. In seiner 1742 geschriebenen Abhandlung „Von der Nachahmung“, an die sich M. übrigens auch sonst erinnert, verurteilt J. E. Schlegel die Künstelei in der Musik, beispielsweise den Ausdruck von Meereswellen durch aufsteigende oder abfallende Noten und des — gordischen Knotens durch verworrene Töne (Werke, hrsg. von J. H. Schlegel, 1761 u. f. J., III, 120). — Als Beispiel für einen Musiker, der „seine Malerei nicht selten bis in das Absurde übertreibt, indem er Dinge malt, welche die Musik gar nicht malen sollte“, wird von Lessing in seinen Collectanea, nach einer Mitteilung H. Bachs, dessen Vorgänger in Hamburg Telemann angeführt (Lachm.-Muncker XV, 316). — Ein Beleg dafür bei Eschenburg in seiner Übersetzung von Webbs „Observations on the Corresp.“ (1777), S. 99: „So unterläßt Telemann selten mit dem Worte steigen in die Höhe, und mit dem Worte fallen in die Tiefe zu gehen“. — Joh. Fr. Reichardt, „Über die deutsche komische Oper nebst einem Anhange eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie“ (Hamburg 1774), exemplifiziert S. 114 ebenfalls auf Telemann, der in einer Passion „durch das Abknippen der Töne auf der Violine das Annageln ans Kreuz ausdrücken will“ (!). — In einem anderen Büchlein „Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend“, I. Teil 1774, S. 102, schreibt Joh. Fr. Reichardt auch Händel in dessen Werk „Judas Makkabäus“ solche unberechtigten Tonmalereien voll spielenden Witzes zu — „Pinseleien, um sie von den feinen Malereien, die einem Komponisten erlaubt sind, zu unterscheiden“.

ein Mittel der Darstellung, nicht Zweck und Ziel. Dies ist vielmehr: Die psychische Erregung des genießenden Subjekts, die Kraft, Empfindungen zu erwecken — wie etwa auch Harris nicht in der Nachahmung, die doch „aufs höchste nur eine unvollkommene Sache ist" (Übersetzung der „Three Treatises" von 1780 S. 83), sondern im Ausdruck der Empfindungen die vornehmste Quelle der musikalischen Wirkung sah (vgl. S. 103—106). Die Tonkunst ist vor allen übrigen Empfindungskunst. Diese Erkenntnis liegt bei Mendelssohn, wenn auch verschleiert, Sätzen wie folgenden zugrunde: „Der Ausdruck der Empfindung in der Musik ist stark, lebhaft und rührend" („Hauptgrundsätze" I, 300 f); die Zeichen der Musik „drücken weder Handlungen noch Mienen und Geberden, sondern bloß Empfindungen und zwar sowohl sinnliche Begriffe als Neigungen und Leidenschaften aus, besitzen den höchsten Grad der Lebhaftigkeit" (Noten zum Laokoonentwurf. Lachm.-Muncker XIV, 370). Und selbst aus den löschpapierenen „Briefen über Kunst" läßt sich eine Stelle anführen, die das Positive in der Musik für einen Moment uneingeschränkt anerkennt und würdigt: „Sie kann unser Gemüt zur Unerschrockenheit, zur Verachtung der schrecklichsten Gefahren und des Todes selbst aufmuntern, zur Freude beleben, zur Andacht erwecken, zum Mitleiden, zur Sanftmut und zur Stille der Betrachtung selbst einweihen, wenn der Künstler alle diese Leidenschaften in seiner Gewalt hat und die Erregung derselben seine einzige Absicht sein läßt" (IV, 1, 73).

Viel ist ja mit alledem für die Musiktheorie, die damals noch in den Kinderschuhen steckte, nicht gewonnen; aber eine Umschau über die Leistungen der Zeitgenossen lehrt, daß Mendelssohn wenigstens kaum hinter einem anderen zurückstand. Sicher auch nicht wesentlich hinter Sulzer, und ich möchte die Frage aufwerfen, ob das Kapitel über J. G. Sulzers „Allgemeine Theorie der schönen Künste" in Sommers anregendem Buch, auf grund obiger Feststellungen, nicht in etwas zu ergänzen wäre. Wenn hier Sulzer als der erste Vertreter der philosophischen Ästhetik bezeichnet wird, die die Kunst als Ausdruck des menschlichen Innern betrachtet, so scheint das eine Überschätzung von Sulzers eingestandenermaßen kompilatorischem Werke[1]) zu sein, und wenigstens hätte der Vor-

1) Und seiner „tiefen Gemütsempfänglichkeit für musikalische Eindrücke" (S. 223) im Besonderen. Wenigstens spricht ihm Nicolai alles Verständnis für Musik ab (V, 218). Danach war Sulzer bei Abfassung der musiktheoretischen Artikel seines Lexikons auf — Kirnberger, den Lehrer Mendelssohns, angewiesen, dessen mystische Ausdrucksweise er aber nicht verstanden und deshalb einige Male falsch erraten habe.

arbeiten Mendelssohns mit einem Worte gedacht werden können. Sulzers Wörterbuch erschien 1771—74, also zu einer Zeit, als Moses der ästhetischen Arbeit schon längst Lebewohl gesagt hatte, und doch findet sich in den vorgetragenen Lehren Sulzers so gut wie nichts, das nicht schon, mehr oder minder entfaltet, von jenem gelehrt worden wäre. Da heißt es bei Sommer, daß der Schweizer seine reformatorischen Gedanken vor allem auf die Musik anwendete, „welche bis dahin in der deutschen Ästhetik fast gar nicht berücksichtigt worden war" [?]. Die erste Folge aus dem Satz, daß Musik zunächst „Ausdruck von Leidenschaften" ꝛc. ist, ist „ein Protest gegen die Nachahmung von anschaulichen Vorstellungen in der Musik. Die zweite Folge ist die Verwerfung aller musikalischen Spielereien, welche nicht zum Ausdruck eines seelischen Inhaltes dienen" ꝛc. („Grundz. einer Gesch. d. deutschen Psych. u. Ästh." S. 220 f.). Man wird zugeben, daß diese von Sommer so herausgestrichenen Prinzipien schon bei Mendelssohn zu finden oder doch notwendige Konsequenzen einer bereits von ihm ausgesprochenen Ansicht über die Musik sind. Auch Sulzers allerdings scharf akzentuierte Vorliebe für die Oper basiert durchaus auf Erwägungen, die, wie wir sogleich sehen werden, bereits in den „Hauptgrundsätzen" angestellt worden sind.

Die „Verbindungen" der Musik.

„Wir haben bisher", so setzt der letzte Teil der „Hauptgrundsätze" ein, „bloß von der Natur einzelner Künste, und von ihren besondern und gemeinschaftlichen Gegenständen gehandelt. Man hat aber auch nicht selten zwei oder mehrere Künste verbunden, um den Ausdruck noch sinnlicher zu machen, und unser Gemüt gleichsam von allen Seiten zu bestürmen. Diese Verbindungen haben ihre besonderen Regeln, die aus der Natur der zusammengesetzten Vollkommenheiten zu erklären sind" (I, 298). Und nun folgt ein etwas schematisches Regelwerk, von dem nur soviel mitgeteilt sei, daß nach Mendelssohn in dem Kunstwerk stets eine Hauptabsicht herrschen, und mit dieser „die besondern Absichten als Mittel übereinstimmen müssen". Daraus folgt, daß bei jeder Verbindung von Künsten eine Hauptkunst herrschen müsse, und „die übrigen Künste derselben dergestalt unterzuordnen sind, daß sie als Mittel zu dem Hauptzwecke betrachtet werden können" („Hilfskünste").

Als erstes Beispiel für die Verbindung mehrerer Künste gibt Mendelssohn die Verbindung der Musik „mit dem lebendigen Vortrage der schönen Wissenschaften" an — eine „Verbindung", die wir heute garnicht mehr mit diesem

Namen bezeichnen würden. Wie er sich wohl die Entstehung der Musik aus der allmählich verfeinerten und immer reicher modulierten Wiedergabe von Naturlauten dachte und mit Lessing eine Zeit annahm, da Musik und Poesie „zusammen nur eine Kunst ausmachten" (Lachm.-Muncker XIV, 431), so setzt er auch den Vortrag des Redners, Deklamators und Schauspielers in enge Beziehung zur Musik und sieht in den „Einbeugungen der Stimme, ihrem Steigen und Fallen, Abkürzen, Stillschweigen und geschwinderen Anfangen" phonetische Vorgänge, die denen beim Singen analog sind. Vom Dichter fordert er die Vorsicht, „solche Schönheiten zu vermeiden, die nicht deklamiert werden können und folglich die verlangte Verbindung unmöglich machen. Man findet in den Trauerspielen einiger englischer Dichter, als Thomsons, Youngs u. a., einige Stellen, die zum Lesen vortrefflich sind und sich dennoch auf dem Theater nicht gut ausnehmen. Es sind Schönheiten der Poesie, die aber unmöglich mit der Musik verbunden werden können" (I, 299 f.)

Das alles kann bei Moses um so weniger befremden, als er außerordentlich auf das Deklamatorische der Poesie, auf die Vortragsmöglichkeit sowie den Vortrag der Verse acht gab. Auch teilte er wohl die Überzeugung, daß „der Vortrag des Redners Glück mache." Bei der Besprechung der „Principes pour la lecture des orateurs" (1753) führt er alle Regeln an, welche der Verfasser dem Vorleser gibt, und setzt hinzu: „Wenn alle diese Vorschriften schon nicht hinreichend sind, einen guten Vorleser der schönen und geistreichen Schriften zu bilden, so kann man wenigstens daraus ersehen, wie viel Fleiß, Übung und Nachsinnen es erfordert, wenn man dem Ohre des Kenners genugtun will. Nichts verhindert den Fortgang in einer Kunst so sehr, als wenn man sie für gar zu leicht hält und glaubt, man könne ohne Mühe darin vollkommen werden" (IV, 1, 289).[1])

Soviel über die Verbindung der Musik und Poesie, in welcher die erstere den willkürlichen Zeichen der letzteren „einen größeren Nachdruck geben" soll. Nach einigen Bemerkungen über Deklamationen, Chöre und Hymnen der Alten wird dann diejenige Verbindung gewürdigt, in welcher die Tonkunst „Hauptzweck", die Poesie aber mehr oder minder Hilfskunst ist: das Lied und die Oper. Dabei fallen die treffenden Auslassungen über die Stimmungswerte der

1) Ganz ähnliche Gedanken äußerte der Dichter Heinrich von Kleist, der sogar um die Aufstellung einer Notenschrift für die Rezitation bemüht war. Vgl. Ad. Wilbrandt, „Heinr. v. Kleist", Nördlingen 1863, S. 223 und 230 f.

Musik, deren z. T. schon oben gedacht ist: „Der Ausdruck der Empfindung in der Musik ist stark, lebhaft und rührend, aber unbestimmt. Man fühlt sich von einer gewissen Empfindung durchdrungen; aber unsere Empfindung ist dunkel, allgemein und auf keinen einzelnen Gegenstand eingeschränkt.[1]) Diesem Mangel kann durch die Hinzutuung deutlicher und willkürlicher Zeichen abgeholfen werden. Sie können den Gegenstand von allen Seiten bestimmen und die Empfindung zu einer individuellen Empfindung machen, welche leichter zum Ausbruche kommt" (I, 300 f.). Freilich sieht er in der Unbegrenzt- und Unbestimmtheit der musikalischen Empfindung noch einen „Mangel", während wir heute eher geneigt wären, in der Fülle und Weite der durch eine gelungene Komposition angeregten „ästhetischen Ideen" einen Vorzug der Musik vor anderen Künsten zu erblicken.

Es sind das übrigens für jene Zeit typische Anschauungen. Schon bei Harris werden Poesie und Musik als mächtige Bundesgenossen dargestellt, die mehr vollbringen als in gesondertem Wirken, auch bei ihm heißt es, daß die durch Musik mächtig erregten, aber noch unbestimmten Gefühle erst durch das begleitende Wort eine bestimmte Richtung und individuelle Färbung erhalten: „Die Vorstellungen der Dichtkunst müssen also notwendig den fühlbarsten Eindruck machen, wenn die ihnen eigenen Affekte bereits durch die Musik erregt worden sind. Denn hier ist eine doppelte Kraft, die zu einem Endzwecke gemeinschaftlich wirken muß" .... „Und daher rühret der echte Reiz der Musik, und die Wunder, die sie durch ihre großen Meister" [— Anmerkung: „dies war vor allen andern G. F. Händel" 2c. —] hervorbringt. Eine Macht, die nicht in Nachahmungen und Erweckung von Vorstellungen besteht, sondern in Erweckung von Empfindungen, zu welchen sich gewisse Vorstellungen passen können. Es werden wenige so empfindliche, ja ich möchte fast sagen, unmenschliche Leute gefunden werden können, die, wenn gute Poesie richtig in Musik gesetzt ist, die Kraft einer so liebenswürdigen Verbindung nicht in einigem Grade fühlen sollten." „Allein kann die Musik nur Empfindungen erregen, die bald matt werden und ersterben, wenn sie nicht durch die

---

1) Später hat das Herder in seiner Art folgendermaßen ausgedrückt: „Musik als solche hat Nachahmung menschlicher Leidenschaften: sie erregt eine Folge inniger Empfindungen; wahr, aber nicht deutlich, nicht anschauend, nur äußerst dunkel. Du warest, Jüngling! in ihrem dunklen Hörsaale: sie klagte, sie seufzte, sie stürmte, sie jauchzte; du fühltest alles, du fühltest mit jeder Saite mit — aber worüber war's, daß sie, daß du mit ihr klagtest, seufzetest, jauchzetest, stürmtest? Kein Schatte von Anschauung ..." 2c. (Suph. IV, 161 f. Vgl. Suph. VIII, 413).

nahrhaften Bilder der Poesie unterhalten und genährt wird." — Später finden wir fast aufs Wort ähnlich lautende Ausführungen in Dan. Webbs „Remarks on the beauties of Poetry" (London 1762), woraus ich nach Eschenburgs fragmentarischer Übersetzung von 1771 nur folgende Sätze zitieren möchte: „Da die Musik nicht imstande ist, die Motive ihrer verschiedenen Eindrücke an den Tag zu legen, so müssen ihre Nachahmungen der Sitten [!] und Leidenschaften ungemein schwankend und unbestimmt sein. So werden zum Exempel die zärtlichen und schmelzenden Töne, welche die Leidenschaft der Liebe ausdrücken können, gleichfalls mit den verwandten Empfindungen des Wohlwollens, der Freundschaft, des Mitleidens und dergl. einstimmig sein ..... Sobald aber die Poesie mit der Musik verbunden wird und den Grund jedes einzelnen Eindrucks angibt, so verlieren wir nichts mehr. Wir erkennen nun die Übereinstimmung des Tons mit dem Gedanken, und allgemeine Eindrücke werden itzt besondere Andeutungen der Sitten und Leidenschaften" (S. 153 f.). Und auch Lessings im Einzelnen wenig glückliche Betrachtungen über die „Symphonie" im 27. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie"[1]) passen ganz in diesen Rahmen: „Itzt zerschmelzen wir in Wehmut, und auf einmal sollen wir rasen. Wie? Warum? wider wen? wider eben den, für den unsere Seele ganz mitleidiges Gefühl war? oder wider einen andern? Alles das kann die Musik nicht bestimmen; sie läßt uns in Ungewißheit und Verwirrung; wir empfinden, ohne eine richtige Folge unserer Empfindungen wahrzunehmen; wir empfinden, wie im Traume; und alle diese unordentlichen Empfindungen sind mehr abmattend, als ergötzend. Die Poesie hingegen läßt uns den Faden unserer Empfindungen nie verlieren; hier wissen wir nicht allein, was wir empfinden sollen, sondern auch, warum wir es empfinden sollen, und nur dieses Warum macht die plötzlichsten Übergänge nicht allein erträglich, sondern auch angenehm. In der Tat ist diese Motivierung der plötzlichen Übergänge einer der größten Vorteile, den die Musik aus der Vereinigung mit der Poesie ziehet; ja vielleicht der allergrößte" rc. (Lachm.-Muncker IX, 296). — —

„Geschieht nun", fährt Moses fort, „diese nähere Bestimmung der Empfindung in der Musik vermittelst der Dichtkunst und der Malerei oder der Verzierungen der Bühne, so entsteht die Oper der Neuern. Die Musik oder der sinnliche Ausdruck durch die natürlichen Zeichen der Töne ist bei dieser Art von Verbindung der Künste der Hauptendzweck;

1) Vgl. R. Sommer, „Grundzüge" S. 191 und A. Chr. Kalischer, „G. E. Lessing als Musikästhetiker" (Dresden 1889) S. 32 f.

daher müssen alle Ausnahmen von seiten der Dichtkunst geschehen. Sie kann von ihren besondern Regeln, als der Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung, so wie zuweilen von der Wahrscheinlichkeit in der Anordnung, füglich abweichen, wenn es zum Besten der Musik geschieht; und der Dichter muß sich in allen seinen Ausdrückungen nach den Bedürfnissen des Tonkünstlers richten. Er darf seinem Genie nicht den vollen Lauf lassen, sondern er muß jederzeit auf die Hauptkunst zurücksehen, auf deren Endzweck alles abzielen soll": — bemerkenswerte Sätze, die selbst noch für den Streit unserer Tage um das Wesen der Oper nicht ohne Interesse und Bedeutung sind. Nicht minder sind die folgenden Prinzipien — frei nach Dubos — beachtenswert; sie sind gewiß manchem Musiker aus dem Herzen geschrieben, der ein mittelmäßiges, nicht gerade vielsagendes Gedicht irgend eines Unbekannten lieber komponiert, als ein wohllautendes Goethesches Lied, das die Musik gleichsam schon in sich trägt: Der Dichter „muß die Empfindungen, die Bilder und alle musikalischen Schönheiten nur gleichsam durch Außenlinien bezeichnen, und der Musik Gelegenheit geben, sie auszuführen, den Empfindungen ihr wahres Feuer, den Bildern Leben und den Gleichnissen Ähnlichkeit zu geben; dahingegen, wenn der Dichter seinen Empfindungen schon die gehörige Ausbildung gegeben, dem Tonkünstler weiter nichts übrig bleibt, als die Deklamation mit Noten zu bezeichnen, welches zwar seinen großen Wert hat, aber nicht mit dem Vorhaben übereinkommt, die Musik die Hauptkunst sein zu lassen." (I, 301). Die letzten Worte — die übrigens erst ein Zusatz der zweiten Fassung sind, — schießen allerdings weit über das Ziel hinaus, da hier das musikalische Element zu abhängig vom Texte gedacht und in seinem Eigenwerte unterschätzt und verkannt wird. Dem Vorangehenden schließt sich Lessing in seinem Urentwurf zum „Laokoon" an, wo es heißt, daß der Dichter um so weniger Aussicht habe, komponiert zu werden, je wohlklingender seine Verse seien: „Das Meisterstück des dichterischen Wohlklanges, der Hexameter, die lyrischen Silbenmaße des Horaz, sind viel zu musikalisch, um dem Komponisten brauchbar zu sein; er will nichts, als ohne Anstoß fließende Folgen lieblicher Worte, viel a—u—e; was drüber ist, ist vom Übel" (Lachm.-Muncker XIV, 360). Auch in Lessings Entwurf über die Verbindung der Künste finden wir verwandte Gedanken: „Man hat den Komponisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre" 2c. (Lachm.-Muncker XIV, 433).

Der in Rede stehende Abschnitt bei Moses schließt mit den Worten: „Der Musikus hat nur darauf zu sehen, daß er die

Möglichkeit der Verbindung seiner Kunst mit der Poesie nicht aufhebe. Er muß in theatralischen Werken die allgemeine Verwirrung der Empfindungen vermeiden, die in einer Symphonie an dem rechten Orte angebracht sein kann. Er muß ferner nach dem Plane des Dichters arbeiten, weil es weit leichter ist, einen deutlichen Plan in willkürlichen als in natürlichen Zeichen zu überdenken. Im übrigen behauptet seine Kunst in dieser Art das Vorrecht, und muß, wenn ein Streit der Regeln entsteht, mit den wenigsten Ausnahmen beschwert werden" (I, 301 f.).

Noch eine Bemerkung über Musik findet sich gegen den Schluß der „Hauptgrundsätze". Die Verbindung der Künste, welche Schönheiten in der Folge neben einander vorstellen, mit Künsten, welche Schönheiten in der Folge auf einander vorstellen, ist die schwerste und fast unmöglich. Das sind Verbindungen, die sich die Natur vorbehalten hat und welche die Kunst nicht gut wiedergeben kann. Eine scheinbare Ausnahme macht nur die Verbindung der Harmonie und der Melodie, die schon vorher definiert worden sind: „Die Tonkunst kann die mannigfaltigen Teile der Schönheit entweder in der Folge auf einander oder neben einander vorstellen. Jenes nennt man Melodie, dieses aber Harmonie" (I, 292). „Allein der Grund von dieser Ausnahme ist leicht zu finden. Die Töne in der Harmonie werden in keinem Raume neben einander geordnet, daher fallen sie in einander, und wir empfinden nicht mehr als einen einzigen zusammengesetzten Ton. Dieser kann nun in der Folge nach einer schönen Ordnung abwechseln" (I, 305. Vgl. Lachm.-Muncker XIV, 353).

Es bleibt noch übrig, der Vollständigkeit wegen einige zerstreute Bemerkungen Mendelssohns über das Thema Musik zu registrieren. Sein Interesse für die Oper beweist er auch in der Besprechung von Basedows „Lehrbuch der Wohlredenheit": „Im § 298 von der Ode, Kantate und Opera. Von der letztern, wie überhaupt von der musikalischen Poesie, wird fast garnichts gesagt; hätte der Herr Verfasser nicht bei diesem Stillschweigen seine Leser wenigstens auf die davon zu Berlin 1752 herausgekommene vortreffliche Schrift, wovon Herr Krause Verfasser ist, verweisen sollen? Es heißt: „Quinaut, Metastasio und Pallavicini sind die vornehmsten Verfasser der Opern." Wußte der Herr Verfasser nicht, daß la Motte der französischen Oper eine neue Gestalt gegeben hat? Waren ihm unter den neuesten französischen Operndichtern Fuzelier und Cahusac unbekannt? Warum werden wieder von den Deutschen Gellerts „Orakel", ja ein so merkwürdiges Stück, als des königl. dänischen Kapellmeisters Herrn Scheibe „Thusnelde" ist, nicht angeführt?" (IV, 1, 237).

In dem Aufsatz „Vom Ausdruck der Leidenschaften“ spricht Moses der Musik nur die Fähigkeit zu, den plötzlichen Ausbruch und die Raserei der Leidenschaft, nicht ihre „anscheinende Stille“ auszudrücken (IV 1, 91). — Die monotone Wiederholung eines einzigen Lautes nach gleichen Zwischenzeiten übt auf die Seele eine ähnliche Wirkung aus wie ein gerader, sich scheinbar ins Unendliche verlierender Säulengang in der Baukunst, „und wird dazu gebraucht, das Ehrerbietige, das Fürchterliche, das Schauervolle auszudrücken“ (I, 310 f.). — Was Burke über die Musik sagt, findet Mendelssohn in seinen Bemerkungen über die „Philosophischen Untersuchungen“ 2c. ziemlich seicht. Er glaubt, daß die Betrachtung der Dissonanzen und Konsonanzen, die er bei dem Engländer vermißt, denselben „auf den wahren Begriff der Schönheit“ gebracht haben würde. Burke hält das Kleine, Glatte, Niedliche 2c. für Merkmale der Schönheit, und wo sei etwas von alledem in der Konsonanz? „Wird es hier zu leugnen sein, daß die Proportion[1]) eine Quelle der Schönheit sei?“ („Lessings Leben“ II, 220 f.). — Von den beiden Gattungen des Erhabenen — die eine stellt bewunderungswürdige Vollkommenheiten dar, die andere verursacht, daß „die Vorstellung heftiger wirkt und uns plötzlich übereilt“, und bringt auf eine mechanische Weise ein Schauern in den äußeren Gliedmaßen zuwege — spricht er der Musik nur das Erhabene im zweiten Sinne zu. Das Hilfsmittel, dessen sie sich zu seinem Ausdrucke bedient, „bestehet in einer langsamern ungeschmückten Fortschreitung durch fremde und unerwartete Gänge, die gleichsam durch Mark und Bein dringen und das Schauern verursachen“, von dem vorhin die Rede war. „Die Musik beweiset, daß jede unerwartete Empfindung dieses Schauern, diese Bewegung der flüssigen Teile gegen die inneren Gliedmaßen verursacht“ (Ebenda 231 f.). — Bei den tiefgehenden Erörterungen über die Natur des Ekelhaften in der Kunst im 82. Literaturbriefe heißt es, daß vielleicht der einzige ekelhafte Eindruck für das Gehör, eine unmittelbare Folge von vollkommenen Konsonanzen sei, die mit der übermäßigen Süßigkeit in Ansehung des Geschmacks einige Ähnlichkeit zu haben scheint. Die Tonkünstler vermeiden dieselbe zwar sehr sorgfältig; allein die Kritik der Tonkunst ist noch allzuwenig erleuchtet, als daß wir von allen ihren Regeln sollten verständlichen Grund angeben können“ (IV, 2, 11).

Jedem, der Gelegenheit gehabt hat, Musikschriften jener Zeit einzusehen, leuchten die letzten Worte besonders ein! Um

1) Nach Burke (Übers. v. Garve 1773, S. 143 ff.) beruht Schönheit nicht auf Proportion, ebensowenig wie auf „fitness“ oder Vollkommenheit. Vgl. noch „Lessings Leben“ II, 215.

so mehr werden wir unserem Philosophen, wenn wir alle hierher gehörigen Äußerungen noch einmal im Geiste überfliegen, eine schon ziemlich gründliche Bildung auf musikalischem Gebiete zugestehen. Nicht erst in dem zusammengesuchten Wörterbuche des Schweizer Gelehrten, sondern schon bei Mendelssohn leuchten die Reflexe musikgeschichtlicher Ereignisse auf, die eine neue Epoche der Tonkunst ankündigten. Wir müssen uns nur vorstellen, daß er nicht bei der Verehrung seines Klavierlehrers stehen blieb, dessen „recht schöne Sachen“ er im Februar 1758 durch Vermittelung des in Leipzig weilenden Freundes an Breitkopf empfahl (V, 145 f. und 153). Fast gleichzeitig spricht er von den „Bachs und Händels“, seltenen Talenten, die ebenso zu spielen wie zu komponieren verstünden (IV, 1, 288), und 1765 schreibt er in einem Literaturbriefe, daß einige große Tonkünstler — ihm schweben wohl Bach, Händel, Gluck vor — „unserm Publikum gleichsam Ohren gegeben haben“, und infolgedessen die Musiker weit weniger als andere Künstler über Mangel an Geschmack klagten (IV, 2, 446).

Gehen wir nun zu den Künsten über, die uns der Gesichtssinn vermittelt! Die natürlichen Zeichen, die auf das Auge wirken, können in der Folge auf oder neben einander vorgestellt werden; jenes geschieht in der Tanzkunst, dieses in der Malerei, Bau- und Bildhauerkunst. Von den letztgenannten ist wieder die

Malerei

die einzige Kunst, welche sichtbare natürliche Zeichen durch Linien und Figuren flächenhaft darstellt Die Schönheiten, welche sich in ihr wie in der Skulptur ausdrücken lassen, sind folgende: „das Genie und die Gedanken in der Erfindung und Zusammensetzung, die Uebereinstimmung in der Anordnung, die Nachahmung der schönen Natur in der Zeichnung, eine reiche Mannigfaltigkeit von schönen Linien und Figuren, die Lebhaftigkeit der Lokalfarben, die Harmonie ihrer Schattierung und die Wahrheit und Einheit in der Austeilung des Lichts und Schattens, der Ausdruck der menschlichen Neigungen und Leidenschaften, die geschicktesten Stellungen des menschlichen Körpers und endlich die Nachahmung der natürlichen und künstlichen Dinge überhaupt, die durch sichtbare Bilder in das Gedächtnis zurückgebracht werden können“ (I, 294). Eine der beliebten Aufzählungen alles dessen, was eine Kunst „kann“, Rapporte gleichsam, die aber doch nur disiecta membra zu Tage fördern und sich nicht eben durch Übersichtlichkeit auszeichnen. Bemerkenswert ist, daß unter diesen „Schönheiten“ der allegorischen Malerei gar nicht gedacht wird, die, wie wir oben sahen, bei Moses nicht leer ausgeht.

Dann fahren die „Hauptgrundsätze“ — fast gleichlautend schon in der ersten Fassung — folgendermaßen fort: „Da der Maler und Bildhauer die Schönheiten in der Folge neben einander ausdrücken, so müssen sie den Augenblick wählen, der ihrer Absicht am günstigsten ist. Sie müssen die ganze Handlung in einem einzigen Gesichtspunkte versammeln und mit vielem Verstande austeilen. Alles muß in diesem Augenblicke gedankenreich und so voller Bedeutung sein, daß ein jeder Nebenbegriff zu der verlangten Bedeutung das Seinige beitrage. Wenn wir ein solches Gemälde mit gehöriger Aufmerksamkeit anschauen, so werden unsere Sinne auf einmal begeistert; alle Fähigkeiten unserer Seele werden plötzlich rege, und die Einbildungskraft kann aus dem Gegenwärtigen das Vergangene erraten und das Zukünftige mit Zuverlässigkeit vorher ahnen“ (I, 294).

Diese wichtigen Bestimmungen, die mit zur Grundlage des Lessingschen „Laokoon“ gehören[1]), werden mit so bewußter Deutlichkeit hier zum erstenmal in der deutschen Ästhetik ausgesprochen. Man nimmt an, daß sie nicht original seien, und tatsächlich finden sie sich früher, so oder ähnlich, bei nichtdeutschen Ästhetikern. Von wem Moses zunächst gelernt hat, wage ich nicht zu entscheiden. Daß die bildende Kunst nur einen Augenblick darstelle, gehörte wohl schon lange zum Bewußtsein des schaffenden Künstlers wie des Theoretikers (vgl. Erich Schmidt, „Lessing“ II, 8; Blümner, „Lessings Laok.“, ² 1880, S. 10, 24 f., 27, 30 f., 41 f., 48, 51); hier kommt es auf die scharfe Hervorhebung des günstigsten, oder wie Lessing später sagte, prägnantesten Momentes an, der den Schlüssel für das Vorangegangene und Folgende enthalte. Braitmaier nimmt (II, 215) wie auch sonst „voraussichtlich Dubos Sect. 13“ (nämlich im Tom. I) als Quelle an. Dort ist zwar gelegentlich davon die Rede, daß das Bildwerk — anders als die Poesie — nur einen Augenblick der Handlung darstelle („Réfl. crit.“, Paris 1746, Tom. I, 84), und dann wird weiter auseinandergesetzt, daß der Maler durch einen einzigen verfehlten Zug sein ganzes Werk verderben könne, während sich der Dichter noch immer durch neue, besser-

1) Vgl. damit Lessings „Laokoon“, III. Abschnitt, und besonders im XVI. Abschnitt den Satz: „Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird“ (Lachm.-Muncker IX, 95). — In einer Anmerkung zum Laokoonentwurf präzisiert Mendelssohn den Gedanken dahin, daß, sobald in einer Folge von Veränderungen „kein wichtiger Augenblick zu finden, der das Vorhergehende und Folgende erraten läßt, das Sujet an und für sich selbst unmalbar“ sei (Lachm.-Muncker XIV, 359).

gelungene Züge zu helfen vermöge (Ebenda I, 88 ff.). Darin liegt ja sicher etwas von der Erkenntnis, wie wichtig die Wahl des geeignetsten Momentes für die bildende Kunst sei, aber ich glaube, mit demselben Recht, mit dem man Konrad Leysahts Ansicht (in „Dubos et Lessing", Dissert. inaug.; Greifswald 1874) zurückgewiesen hat, daß Lessings „Laokoon" aus dieser Quelle geschöpft habe, ist auch Braitmaiers Vermutung zu beanstanden, daß Mendelssohn seine klar formulierten Sätze aus den verschwommenen Betrachtungen des Dubos entlehnt habe. Zum mindesten sieht doch Dubos die Sache aus einem andern Gesichtspunkte an, da er an der Stelle gerade die Vorzüge der Poesie vor der Malerkunst dartun will.

Mit größerem Recht ließen sich Shaftesbury („Idee des historischen Gemäldes") und wiederum Harris, der an verschiedenen Stellen seiner zweiten Abhandlung (Kap. II, S. 78 und Kap. V, S. 93) von dem punctum temporis handelt, als Vorgänger in Anspruch nehmen; doch lassen wir die ja auch nicht belangreiche Frage am besten offen und begnügen uns mit der Feststellung, daß Mendelssohn hier einen für den viel späteren „Laokoon" grundlegenden Gedanken in bestimmter und selbständiger Fassung unter den deutschen Schönheitslehrern zum erstenmal ausgesprochen hat.

Als Ergänzung der „Hauptgrundsätze", soweit sie sich auf das Thema des „Laokoon" einlassen, können wir die nicht viel später geschriebenen Bemerkungen zu Part II, Sect. IV und V, von Burkes „Philosophical enquiry" ansehen. Über die Zeit der Abfassung gibt Lessings Bruder, der die Notizen in „Lessings Leben" II, 210 f. veröffentlichte, keine Auskunft. Sie sind wahrscheinlich nach Mendelssohn Rezension des Burkeschen Buches in der „Bibl. d. sch. W." geschrieben, sicher aber nach dem 2. April 1758, unter welchem Datum Lessing den Freund bittet, ihm alles von Anmerkungen aufzusetzen, was ihm über das ganze System Burkes einfalle (V, 154). Daraufhin entstanden diese „Bemerkungen", die sich denn auch, wie natürlich, nicht in Mendelssohns, sondern in Lessings literarischem Nachlaß fanden. Ein Beweis, daß sie für Lessing geschrieben sind, liegt auch in den Schlußworten („Lessings Leben" II, 232), und das ist für unsere Untersuchung nicht gleichgültig.

In Sect. IV setzt Burke den Unterschied auseinander, eine Idee klar oder für die Imagination eindringend zu machen; ersteres erreiche die Malerei, letzteres die Poesie und Musik. Moses erkennt den Unterschied an und leitet ihn von der Natur der Zeichen ab: „Daß uns die Gemälde und Bilder überhaupt durch Worte nicht so klar geschildert werden können als in der Malerei, kommt vielleicht daher, daß uns die

Worte eigentlich dasjenige in der Folge auf einander vorstellen, was in dem Gegenstande neben einander existiert. Aus keiner andern Ursache glaube ich, werden durch die Musik und Poesie heftigere Leidenschaften erregt als durch die Malerei und Bildhauerkunst. Der erste Augenblick entdeckt uns in einem Gemälde alles Rührende, das darin anzutreffen ist, und man muß Nachdenken und Kenneraugen mitbringen, wenn man in dem zweiten Augenblicke etwas Neues entdecken will." — In Sect. V stößt Burke auf die Schwierigkeit, die bekannten Verse des Horaz

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator (Epist. II, 3, 180—82)

mit seinem Systeme zu vereinbaren, und wird zu einer Opposition gegen die von Dubos Sect. 40 im Anschluß an Horaz geäußerte Ansicht gedrängt, que le pouvoir de la peinture est plus grand sur les hommes que celui de la poésie („Réfl. crit.", Paris 1746, I, 386). Dubos spricht also dem Gesichte eine größere Gewalt und Eindrucksfähigkeit auf die Seele zu als den anderen Sinnen; Burke hält das Gemälde zwar unter allen Umständen für klarer als die poetische Beschreibung, diese aber unter allen Umständen für eindringlicher. Mendelssohn, weniger einseitig als beide, sucht den Streit ziemlich korrekt mit Hilfe seiner Zeichentheorie zu entwirren: „Nunmehr wird man auch die beiden Verse des Horaz besser verstehen Wenn die oculis subiecta fidelibus nicht weniger in der Folge auf einander vorgestellt werden, als die demissa per aurem, wie solches auf dem Theater geschieht, so muß die Rührung desto heftiger sein. Dubos hat also Unrecht und unser Verfasser [Burke. Vgl. Ms. Schriften IV, 2, 16] auch. Was der Verfasser von undeutlichen Begriffen sagt, hat zwar überhaupt seine Richtigkeit, und es ist leicht, solches sowohl aus der Natur der Schönheit als aus der Natur der Leidenschaften zu beweisen. Indessen tut dieses hier nichts zur Sache, indem diejenige Vorstellung, aus welcher die Leidenschaft entspringt, in der Malerei öfters durch weniger Zeichen und folglich undeutlicher ausgedrückt wird als in der Poesie." Das Gemälde, fährt die Überlegung fort, wirkt durch Coexistenz, die Poesie durch die Succession der Zeichen. Mithin wird ein Stoff in derjenigen Kunst am eindruckvollsten behandelt werden, zu deren Darstellungsform, d. h. zu deren Zeichen er am besten paßt. Zum Beispiel werden Gegenstände in der Malerei stärker wirken als in der Poesie, „wenn die Vorstellung nicht mehr als einen einzigen Augenblick anfüllt. Mentor, welcher den Telemach von einer steilen Klippe ins Meer stürzet, und selbst hineinspringt, muß notwendig in einem Gemälde stärker rühren als in der Poesie." Und nun

folgen Sätze, die man wieder als „Motto zum Laokoon" bezeichnen könnte: „Man begeht gemeiniglich den Fehler, daß man die Wirkungen zweier Künste vergleicht, ohne dasjenige in Betrachtung zu ziehen, was eine jede Kunst in ihrer Art bestimmt. Soll die Malerei mit der Poesie verglichen werden, so muß man den Unterschied beständig vor Augen haben, daß jene in der Folge nebeneinander, diese hingegen in der Folge aufeinander wirkt" („Lessings Leben" II, 211 f.). Die offenbaren Beziehungen der „Hauptgrundsätze" zu Lessings kritischem Meisterwerke sind früher bereits entdeckt und klargelegt worden. Es ist aber nicht ohne Interesse, auch in dieser durchaus selbständigen Arbeit, die Moses für Lessing und auf dessen Veranlassung niedergeschrieben hat, fundamentalen Ansichten des „Laokoon" zu begegnen. Im Einzelnen auf Mendelssohns Verhältnis zu Lessings Werk einzugehen, wird sich noch weiter unten Gelegenheit bieten.

Von der Verbindung der Malerei mit den schönen Wissenschaften zu reden, ist — allenfalls vom Theater abgesehen — schlechterdings ein Unding. Und doch tat man es in jener Zeit, ich möchte sagen, dem Regelwerk zu Liebe, das man sich einmal für die verschiedenen möglichen Alliancen und Mesalliancen der Künste konstruiert hatte. Freilich gibt Mendelssohn zu, daß sich die Malerei nur sehr behutsam mit der eigentlichen Dichtkunst und Beredsamkeit verbinden läßt. „Der Ausdruck der Neigungen und Leidenschaften ist zwar in der Malerei nicht so lebhaft und rührend als in der Musik, aber doch deutlicher und bestimmter. Daher bedarf er der Hilfe der willkürlichen Zeichen weit weniger, als der Empfindung in der Musik. Die Handlung fällt hier deutlicher in die Sinne; und die Minen, Stellungen und Geberden der handelnden Personen geben den Leidenschaften, mit welchen sie vorgestellt werden, die Individualität, die ihnen in der Musik fehlt. Daher nehmen nur die allerelendesten Stümper in der Malerei ihre Zuflucht zu einem Zettel mit Worten, den sie aus dem Munde ihrer Personen gehen lassen; der wahre Zustand, die Verrichtung und die Handlung einer jeden Person muß schlechterdings bloß malerisch vorgestellt werden" (I, 303). Ohne Zweifel ist hier Dubos die Quelle, der (Sect. XIII. I, 87 f.) ebenfalls von jenem barbarischen Gebrauch der peintres gothiques spricht[1]) Auch die folgende Verteidigung kurzer und bedeutsamer Inschriften auf

---

1) Vgl. Lessing im „Laokoon", Lachm.-Muncker IX, 86 und XIV, 361 f. Die Wolke „ist hier nicht besser als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen."

Gemälden geht ihrem ganzen Charakter nach auf Anregungen des französischen Kritikers zurück.

„Vom Ausdruck der Leidenschaften“ in der Malerei, dem vielbesprochenen Thema, das schon in dem Vorstehenden anklingt, wird noch ausführlicher in dem bereits mehrfach erwähnten Aufsatz mit diesem Titel (IV, 1, 91) gehandelt. Es erscheine zweifelhaft, ob die Maler und Bildhauer mehr als den ersten Grad des Affekts („den plötzlichen Ausbruch“ der Leidenschaft) schildern können. „Die Malerei kann vermittelst der natürlichen Zeichen, deren sie sich bedient, Bewegungen in den Gliedmaßen der Sinne, vermittelst der Komposition aber klare Begriffe von dem Gegenstande der Leidenschaften in der Seele hervorbringen. Da aber diese Kunst nicht mehr als einen einzigen Augenblick vorstellen kann, so sind die Eindrücke nicht stark genug, sehr heftige Leidenschaften zu erregen, wenn man nicht eine Reihe von Gemälden, die die Folgen und Wirkungen der Leidenschaften vorstellen, nach einander betrachten kann,“ — wie das in der Tanzkunst geschehe.

Mendelssohns Abneigung gegen das Prinzip der bloßen Nachahmung kennen wir. Von der Malerei sagt er noch ausdrücklich, daß die Nachahmung selbst in dieser Kunst, wo sie zu Hause zu sein scheine, den Künstler auf Irrwege bringen könne, wollte er ihr einzig und allein folgen (IV, 2, 29). Was er sich unter den Verschönerungen der Natur in der Malerei vorstellte, geht aus folgender Stelle der „Hauptgrundsätze“ hervor: „Die Lokalfarben der Natur sind nicht so frisch, nicht so lebhaft als die Lokalfarben eines geschickten Koloristen. Jene malt einen unendlichen Raum für die unendliche Zeit und verändert mit jedem Augenblicke ihr unermeßliches Gemälde. Was für eine erstaunliche Mannigfaltigkeit von Farben wird sie nicht anwenden müssen! Je geringer die Anzahl der Farben ist, desto reiner und lebhafter können sie sein. Ja, die Farben des Koloristen selbst müssen, in Vergleichung mit den Farben des Zeugfärbers, etwas schmutzig und bräunlich aussehen, weil der Endzweck des letztern bloß auf eine einzige Farbe eingeschränkt ist. Wird man aber deswegen einem gemeinen Zeugfärber mehr Kenntnis des Kolorits zuschreiben können als einem Rubens oder einem Tizian?“ (I, 289 f.). Ob der Verfasser dieser Zeilen eine klare Vorstellung von den Gesetzen der Farben- und Luftperspektive gehabt hat, sei dahingestellt; immerhin macht er später in den Randglossen zum Laokoonentwurf ein paar richtige Bemerkungen über das Wesen der Perspektive und über die „geschwächten Farben“ entfernter Gegenstände (Lachm.-Muncker XIV, 354).

Die Ausbeute von technischen Notizen ist sehr gering. Als Ausdrucksmittel des Erhabenen, das der Malerei in seinen

beiden Gattungen zu Gebote stehe, preist er in den Anmerkungen zu Burke die geschickte Verwendung von Licht und Schatten. „Hieraus ließe sich die glückliche Wirkung der Schlagschatten in der Malerei, wie nicht weniger der kühnen und plötzlichen Abwechselung des Lichts und Schattens in den Rembrandtschen Stücken erklären. Bei dem letzthin in der Bibliothek rezensierten Kindlein von Dietrich hat sich der Maler dieses Beförderungsmittels des Erhabenen sehr glücklich bedient. Die Größe der Maße und der Ausdehnung trägt in diesen beiden Künsten [Malerei und Plastik] nichts zum Erhabenen bei. Der ewige Vater des Michael Angelo würde vermutlich nichts gewinnen, wenn man ihn auch noch zweimal so groß malen wollte. Aber er würde verlieren, wenn man ihn halb so groß machte" („Lessings Leben" II, 231). — Zu Burke Part. II, Sect. XIX, wo von der Überraschung als einem Mittel des Erhabenen die Rede ist, findet sich der Zusatz, daß das Plötzliche und Unerwartete nur in denjenigen Künsten eine Schönheit sei, welche in der Folge auf einander bestehen: „In der Baukunst und Malerei sind sie häßlich" („Lessings Leben" II, 214). — Erwähnenswert ist vielleicht noch ein aus der Technik dieser Kunst gewonnenes Gleichnis in dem „Sendschreiben an den Hrn. Mag. Lessing in Leipzig" (1756), dem eine richtige Beobachtung zugrunde liegt: „Wenn ein Maler in seinem Bilde die schicklichste Haltung des menschlichen Körpers treffen will, so muß er sich einen nackten Menschen in der vortrefflichsten Stellung einbilden, weil der bekleidete Mensch in einer ganz anderen Form erscheint, als die ihm von Natur zukommt. Er wird immer noch seinem Bilde nachher die erforderlichen Kleidungen umhängen können, ohne die natürliche Stellung zu verfehlen" (I, 382).

Im Anschluß hieran müssen wir noch mit einigen Worten der heute längst verschollenen

Farbenkunst

gedenken, die nach Ansicht der Zeit auf der Hervorbringung harmonischer, künstlerisch wirkender Farbeneffekte beruhte. Unter dem noch frischen Eindruck der Newtonschen Entdeckungen und angeregt durch Eulers eben in breitere Schichten getragene Musiktheorie, suchte man mehr oder minder gewaltsame Beziehungen und Ähnlichkeiten zwischen Farben und Tönen herzustellen, die vor dem prüfenden Blick der exakten Wissenschaft freilich nicht bestehen können.[1]) Man sprach von einer Farbenharmonie ebenso wie von der Harmonie der Töne, bemühte sich

1) Mathematisch ausgedrückt ist der Grund hierfür, daß die Schwingungszahlen der Farbenskala eine arithmetische Reihe bilden, während die Tonskala eine geometrische Reihe darstellt.

um eine Vereinigung einer „Farbenmelodie“ mit einer Melodie der Töne (Krüger, „Miscell. Berol.“ Tom. VII, 345 ff.), und ein Pater Kastel hatte eine Maschine, das sogen. Farbenklavier, konstruiert, welches durch Verbindung von sieben Farben auf das Auge ähnliche Wirkungen hervorbringen sollte, wie sie das Ohr durch Verbindung und Wechsel von Tönen empfindet.[1]) Mendelssohn geht in den Briefen „Über die Empfindungen“ (11. Brief; I, 149 ff.) und in der 13. Anm. dazu (I, 180 ff) des Näheren auf diese Modevorstellungen ein und sucht zur weiteren Lösung des Problems seinerseits noch einiges hinzuzutun, was wir hier aber füglich übergehen dürfen. Noch in den Bemerkungen zum Laokoonentwurf ist der „Farbenkunst“ besondere Erwähnung getan: sie kommt mit der Musik überein, „nur daß ihr Gegenstand fortdauernd ist, und sie [sc. die Zeichen] keine Empfindungen, sondern nur sinnliche Begriffe erregen. Ob sie gleich selbst nicht täuschen, so unterstützen sie die Illusion der Malerei“ (Lachm.-Muncker XIV, 370).

Bei Kant gliedert sich „die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen“ in Musik und „Farbenkunst“ („Krit. d. Urt.“ Ros. u. Schub. IV, 198 f.), und Herder erstrebt in der „Kalligone“ und späteren für die „Adrastea“ bestimmten Blättern eine Vermittelung der Newtonschen und Eulerschen Theorien, die aber, wie es in der Natur der Sache liegt, nicht über geistreiche und poetische Kombinationen hinauskommt (vgl. Haym II, 785).

Über die

Plastik

ist an dieser Stelle nicht viel zu sagen, da manche Auslassungen darüber bereits in Gemeinschaft mit der Malerei behandelt wurden, und andere sich besser der Besprechung des „Laokoon“ anfügen lassen. Auch von dem tiefgehenden Einflusse Winckelmanns ist schon oben (S. 50 f.) die Rede gewesen. Durch ihn wurde Mendelssohn zum Verständnis der Antike geführt, deren Meisterwerke ihm oft wiederholte Anerkennung und Bewunderung abnötigten. Lange bevor Herder in seiner „Plastik“ und andeutend bereits im I. „Krit. Wäldchen“ (Suph. III, 81), den Gedanken ausspricht, daß im Körperlichen die Seele darzustellen

---

1) Mit Hilfe von Suphans Herderausgabe sei hier folgende Literatur über Kastel (oder Castell) und seine Erfindung zusammengestellt: Père Castel, „Le clavecin oculaire“. — Diderot II, 287 f. — Herder III, 136, 139; IV, 76 f, 121; V, 66; VIII, 38 f., (661); XV, 235; XXII, 68, (348), 115. — G. Ph. Telemann, „Beschreibung der Augenorgel“ ꝛc 1739. — Mizler, „Musikalische Bibliothek“ II, 2 St. S. 269. — Hagedorn, I, 40. — Goethe, „Geschichte der Farbenlehre“, Hemp. XXXVIII, 328 ff. — Blümner, „Lessings Laokoon“, [2]1880, S. 596. — J. Goldfriedrich, „Kants Ästhetik“, S. 175.

und die Schönheit nur der Ausdruck innerer Vollkommenheit sei, warnt Moses die Kunst vor der Darstellung bloß körperlicher Vorzüge, der Vollkommenheiten ohne Geist und Seele, „einer schönen Gesichtsbildung, deren Züge weder Geist noch Empfindung verraten, einer ungemeinen Behendigkeit in den Bewegungen der Gliedmaßen ohne Reiz und Anstand“. Derartige Vollkommenheiten könnten nur einen geringen Grad von Bewunderung erregen, während der Ausdruck hoher geistiger und seelischer Vorzüge uns gleichsam über uns selbst erhebe. In der zweiten Rezension der „Betrachtungen über das Erhabene und Naive“ finden wir dann an dieser Stelle folgende Anmerkung: „Der holländische Übersetzer [van Goens] muß mich hier unrecht verstanden haben, denn er setzt mir in einer hinzugefügten Note das Beispiel der Helena des Zeuxis, der Venus und des Antinous, sowie des Apollo und des Laokoons entgegen, die nicht einen geringen, sondern den höchsten Grad von Bewunderung erregen. Als wenn diese Meisterstücke der alten Kunst nicht mehr durch das Seelenvolle, das sie ausdrücken, als durch bloß körperliche Schönheiten gefielen? Hat die Venus, hat der Antinous de Medicis eine bloß schöne und regelmäßige Bildung, die weder Geist noch Empfindung zu erkennen geben?“ (I, 315.)

In den „Zufälligen Gedanken über die Harmonie der inneren und äußeren Schönheit“ [1]) wird von den verschiedenen Idealen der Schönheit gesprochen. „Jedes Subjekt

1) Der Aufsatz ist in Ms. Gesammelten Schriften, hrsg. von Prof. Dr. G. B. Mendelssohn, ebenso wie der dort unmittelbar vorhergehende „Von der Herrschaft über die Neigungen“ mit der Angabe „Um das J. 1755“ nicht korrekt datiert. Die Aufzeichnungen „Von der Herrschaft über die Neigungen“ fallen, wie wir schon oben S. 36 zeigten, in das Ende von 1756 oder Anfang 1757. Die „Zufälligen Gedanken über die Harmonie der inneren und äußeren Schönheit“ sind aber sicher noch viel später entstanden. Das beweist schon eine Bemerkung L. F. G. v. Göckingks, der die beiden Arbeiten unter den Papieren Nicolais vorfand und sie auch zuerst in „Fr. Nicolais Leben u. liter. Nachlaß“ (Berlin 1820) veröffentlicht hat: „Sowohl die Handschrift als die Orthographie (wozu ich auch noch die Form von §§ rechnen möchte) ergeben, daß die Abhandlung von der Herrschaft rc. aus früherer Zeit ist, und die zufälligen Gedanken rc. später geschrieben sind. Beide haben alle Merkmale eines ersten Entwurfs; es ist vieles darin ausgestrichen, abgeändert, zugesetzt; zuweilen sogar ein Wort ausgelassen“ (S. 175). — Aber auch innere Gründe machen eine Datierung „um das J. 1755“ unmöglich. Wie sehr sticht die Schönheitslehre dieser gedankenreichen Arbeit von der in den 1755 erschienenen Briefen „Über die Empfindungen“ ab! Da die „Zufälligen Gedanken“ erst 1820 mit Nicolais Nachlaß bekannt geworden sind, so ist es natürlich, daß ihrer bei Jördens, „Lexikon deutscher Dichter u. Prosaisten“, Bd. III (1808), der Ms. Schriften sonst sorgfältig registriert, gar nicht Erwähnung geschieht. Wohl aber führt Jördens ein Aufsätzchen Ms. „Über einige Einwürfe gegen die Physiognomik“ u. s. w. an, das im „Deutschen Museum“ von 1778 (Band I,

hat eine ihm eigene Mischung von Fähigkeiten und Neigungen, welche sein Genie und seinen Charakter ausmachen. In dieser Mischung wird mehrenteils eine Eigenschaft gleichsam hervorstechen und den Hauptzug des Genies oder Charakters ausmachen; diesem werden die übrigen Eigenschaften untergeordnet sein. So wird auch das Ideal, das jedem dieser Subjekte entspricht, jedes seine eigene Mischung von toten und lebendigen Schönheiten aller Art haben müssen, nebst einem in derselben nicht selten hervorstechenden Ausdruck des Guten, welches den Charakter des Ideals ausmacht. Im Herkules z. B. wird der Ausdruck der Kraft den Hauptcharakter ausmachen, im Jupiter die Majestät, in der Venus die Wollust, im Merkur Behendigkeit, in der Minerva Weisheit u.s.w. Alle übrigen Schönheiten oder sinnlichen Ausdrücke des inneren Guten haben eine Beziehung auf diesen Hauptcharakter und sind demselben untergeordnet. Der Apoll allein scheint nach der Beschreibung, die von demselben gemacht worden [doch wohl durch Winckelmann], alle diese Schönheiten in der besten Übereinstimmung, ohne daß eine derselben merklich hervorsteche, zu besitzen. Indessen kann er doch nur die Schönheiten des männlichen Geschlechts haben, obzwar in dem blühendsten Lebensalter, das Kraft und Unschuld mit Erfahrung und Weisheit verbindet. Für die Schönheiten des weiblichen Geschlechts wird ein anderes Ideal aufgesucht werden müssen, in welchem nicht Tätigkeit, sondern Liebreiz der herrschende Charakter sein wird" (IV, 1, 49).

Ganz ähnliche Betrachtungen werden in dem Aufsatz „Über einige Einwürfe gegen die Physiognomik" ꝛc. im „Deutschen Museum" (1778) angestellt und hier Jupiter als das höchste Ideal der Macht, Herkules der Kraft, Venus der Liebe, Juno der weiblichen Schönheit, Antinous der „sinnlichen Wollust", Apoll der männlichen und Hebe der weiblichen Jugend bezeichnet. Daß an beiden Stellen Bildwerke, und nicht etwa poetische Ideale gemeint sind, geht aus dem ganzen Zusammenhang hervor, zumal auch IV, 1, 384 gerade auf die Statuen des Herkules und Antinous exemplifiziert wird.

Länger müssen wir bei der

Baukunst

verweilen! Sie stellt, wie die Bildhauerkunst, sichtbare natürliche

S. 193—198) erschienen ist und ganz sinnfällige Beziehungen zu den „Zufälligen Gedanken" aufweist. Die Vermutung liegt danach sehr nahe, daß unser Aufsatz und die genannte Abhandlung von 1778 einander auch zeitlich nahestehen. — Wenn Braitmaier (II, 61) übrigens angibt, daß die „Zufäll. Gedanken" „erst 1810 veröffentlicht" seien, so ist das offenbar eine Verwechslung mit den in der „Neuen Berlinischen Monatsschrift" von Nicolai mitgeteilten Arbeiten (s. IV, 1, 12).

Zeichen in der Folge neben einander durch Körper dar, unterscheidet sich aber von der Skulptur durch die Vollkommenheiten, die sie auszudrücken hat: „Außer der Ordnung, der Symmetrie und der Schönheit der Linien und Figuren in den Säulen, Türen und Fenstern, werden auch hauptsächlich die Bequemlichkeit und Festigkeit des Gebäudes [vgl. IV, 1, 46 und „Lessings Leben" II, 221], sowie die Vollkommenheiten des äußeren Zustandes des Bauherrn sinnlich ausgedrückt. Die prächtigen Gebäude zeigen den Reichtum, die Würde und die Gemächlichkeit des Besitzers. Alles muß das Ansehen der Pracht, der Gemächlichkeit und der Festigkeit haben, weil dieses eigentlich der Endzweck eines Gebäudes ist." Weder Malerei noch Skulptur haben etwas mit der Vollkommenheit des äußeren Zustandes und mit der Dauerhaftigkeit zu schaffen, weshalb ihre Linien einen weit freieren Schwung haben dürfen und müssen, als die der Baukunst. „Das Regelmäßige und Steife in den Außenlinien der Säulen und Öffnungen in der Baukunst gibt ihnen eine scheinbare Festigkeit, die der Maler sowohl als der Bildhauer öfters vermeiden muß" (I, 293 f.).

Da diese Kunst zugleich praktischen Interessen und Bedürfnissen dient, ist sie nur eine „Nebenkunst", und alle Schönheiten müssen ihrer ersten Bestimmung, der Dauerhaftigkeit und Bequemlichkeit untergeordnet werden. „Die Notdurft, sich für die Ungestümigkeiten der Witterungen und Jahreszeiten zu bewahren, hat die Menschen angetrieben, Gebäude aufzuführen, statt daß alle übrigen Künste ihren Ursprung bloß dem Vergnügen zu verdanken haben" (I, 304). So richtig diese Auffassung sein mag, so vermißt man doch ungern die hohe, aber berechtigte Forderung, daß der Baukünstler in einem wahren Kunstwerke beide Ziele, d. h. die Erfüllung des praktischen Interesses sowie der Schönheitsgesetze, vollkommen mit einander zu verschmelzen habe, so daß ein Gegensatz materieller und idealer Forderungen gar nicht erst in die Erscheinung tritt. Dieser Erkenntnis hat sich Moses wohl auch nicht ganz verschlossen, denn in seinen allgemeinen Bemerkungen rangiert die Architektur stets neben, nicht unter die übrigen Künste, und gelegentlich (Anm. I, 293) betont auch er die Verbindung der Festigkeit mit den Schönheiten der äußeren Form.

In dem Resumé am Ende der Laokoonnoten heißt es bezüglich der Baukunst, daß ihre Zeichen „nur sinnliche Begriffe, ohne Neigung und Empfindung ausdrücken", — just wie die Farbenkunst! Anderer und richtigerer Ansicht sind die „Hauptgrundsätze", die „selbst der Baukunst die Erregung der Leidenschaften nicht ganz absprechen" wollen. „Sie kann uns wenigstens vermittelst eines Nebenbegriffes rühren, den unsere

Seele allezeit mit dem Hauptbegriffe verbindet. So erregen prächtige und majestätische Gebäude Ehrfurcht und Schauern, Lustschlösser laden zur Fröhlichkeit ein, ländliche Häuser zur Ruhe und Unschuld, Einsiedeleien zu Ernst und Tiefsinn; und ein Grabmal kann Leidwesen und Traurigkeit erregen" (Anm. I, 282).

Mit dem Nachahmungsprinzip ist in dieser Kunst natürlich am wenigsten anzufangen: „Man behauptet zwar, die Säulenordnungen sollten mit der Figur eines wohlgewachsenen Menschen einige Ähnlichkeit haben. Allein die Absicht des Baumeisters ist keineswegs die Nachahmung der menschlichen Bildung. Die ersten Erfinder haben nur von dem Gebäude des menschlichen Körpers die Regeln abgesondert, nach welchen der Begriff der Festigkeit mit den Schönheiten der äußerlichen Form verbunden werden kann; nicht zu gedenken, daß der Ursprung der Säulenordnungen aus anderen Gründen vielleicht natürlicher hergeleitet werden kann, wie einige Neuere auch wirklich getan haben" (Anm. I, 293 f.).

Auch die Allegorie findet in der Baukunst keinen fruchtbaren Boden. Man habe versucht, eine „Art von Allegorie" zu verwenden, die sich in den Grundrissen und spitzfindigen Beziehungen der Gebäude markiere, aber der Erfolg scheine nicht glücklich gewesen zu sein. Als Beispiel wird u. a. die Erzählung Plutarchs angeführt, „Marcellus habe zwei Tempel, den einen für die Tugend und den andern für die Ehre, dergestalt an einander bauen lassen, daß man durch den Tempel der Tugend gehen mußte, um in den Tempel der Ehre zu kommen. Die Bedeutung ist offenbar, allein die Unternehmung selbst scheint allzu sehr von dem Genie der Baukunst entfernt zu sein. Die Beschreibung eines solchen Gebäudes macht den Sinn der Allegorie weit anschauender, als das Gebäude selbst; ein untrügliches Kennzeichen, daß der Einfall mehr zur Dichtkunst, als zur Baukunst gehört" (I, 297 f.).

Dagegen lassen sich durch die Inschriften am Kopfe von Gebäuden Poesie und Architektur gewissermaßen vereinen: Inschriften „erklären den Endzweck und die Bestimmung eines Gebäudes, die man durch die äußerliche Einrichtung desselben nicht erkennen kann. Das Berlinische Invalidenhaus führt die schöne und nachdrückliche Inschrift: Laeso et invicto militi. Diese Worte erklären die Bestimmung des Gebäudes und sind zugleich eine Lobrede auf die Gesinnung des hohen Stifters, der den verwundeten und unbesiegten Streiter den Rest seiner Tage in Ruhe und Gemächlichkeit zubringen lassen will" (I, 304).

Der Begriff der „edlen Einfalt" erwarb sich damals auch in der Baukunst Bürgerrecht. Auch hier macht sich bei Mendelssohn der Einfluß Winckelmannscher Gedanken

geltend, die dem preziösen, koketten, prunkvollen und auf Effekt gerichteten Wesen des Modestils durchaus abhold waren. Dazu kommt noch ein Grund, der sich aus dem ästhetischen System ergibt: „die Gleichheit, das Einerlei im Mannigfaltigen ist ein Eigentum der schönen Gegenstände. Sie müssen eine Ordnung oder sonst eine Vollkommenheit darbieten, die in die Sinne fällt und zwar ohne Mühe in die Sinne fällt." Darum ist ein Gebäude schön, „wenn das Ebenmaß in den Abteilungen und ihre Abwechslungen leicht zu fassen sind", ebenso wie ein Tanz, um zu gefallen, nicht zu verschlungen und verschnörkelt sein darf. „Der gotische Geschmack ist unter anderen Ursachen auch deswegen verwerflich, weil er die Mannigfaltigkeit in einer allzu verwickelten Ordnung anbringt" (I, 123; ganz ähnlich IV, 1, 316). — Bei den Erörterungen über das Erhabene heißt es: Die Anbringung großer Reichtümer „kann in der Baukunst und Verzierungskünsten, wo die Vorzüge des äußeren Zustandes mit in Betrachtung kommen, zwar glänzend, stolz und prächtig werden, aber das Erhabene nicht anders, als vermittelst einer edlen Einfalt erreichen, d. i. durch Vermeidung alles dessen, das auf diese Vorzüge einen großen Wert zu setzen scheint[1]). Nicht die Verschwendung des Reichtums und der Pracht, sondern eine weise Gleichgiltigkeit gegen dieselben erhebt unsere Seele und lehrt sie ihre eigene Würde erkennen" (I, 314).

Mit dieser Bevorzugung eines edlen und einfachen Stils hängt es zusammen, daß die antike Säule häufig erwähnt und kommentiert wird. Die Lehre von Licht und Farben, die Baumgarten nur auf die schönen Wissenschaften angewendet hatte, überträgt Moses andeutungsweise auch auf die Kunst und exemplifiziert u. a. auf die Säulenordnung der Alten: „Die dorische Säule ist rauh, die korinthische geschmückt und blühend, und die ionische hält das Mittel zwischen diesen beiden. In den Säulenverzierungen wechseln die geraden Linien mit den krummen ab. Jene machen einen harten und widrigen [?], diese aber einen gelinden und schmeichelnden Eindruck. Sie werden aber deswegen zusammengesetzt, damit sie sich durch den Gegensatz besser ausnehmen mögen" (IV, 1, 384) ꝛc. — Burkes Erklärung, daß heftige, in gleichmäßigen Stößen erfolgende Empfindungen in den Fibern des Auges das Gefühl der Erhabenheit verursachen, genügt ihm nicht, obwohl ihm sonst der betr. Abschnitt (Part. IV, Sect. XIII; in Garves Übers. S. 233 ff.), der das Wohlgefallen an einem Säulengange ästhetisch zu begründen sucht, sehr schöne Gedanken zu enthalten scheint.

1) Vgl. auch „Lessings Leben" II, 221: „Die gerade Linie gefällt nur bei erhabenen Gebäuden, bei welcher Gelegenheit sie Unachtsamkeit auf äußerliche Zieraten anzeigt."

„Bei einer Kolonnade scheint mir der Umstand etwas dazu beizutragen, daß die Säulen sinnliche Stützen vorstellen, auf welchen eine Last ruhet. Eine Menge ähnlicher Säulen erregt also eine sinnliche Vorstellung der Wichtigkeit, Last und Festigkeit des darauf ruhenden Gebäudes. Diese Vorstellung setzt uns in Erstaunen. Daher denn die schönste Kolonnade, die nichts trägt, nicht erhaben ist" („Lessings Leben" II, 226). Die von Burke empfangene Anregung wirkt fort: in der zweiten Fassung der Abhandlung „Über das Erhabene und Naive" wird als Beispiel des Erhabenen in der Baukunst ein gerader Säulengang angeführt, „wenn die Säulen sich einander ähnlich sind und in gleichen Zwischenräumen von einander abstehen. Ein solcher Säulengang hat etwas Großes, das alsobald verschwindet, wenn die Einförmigkeit der Wiederholung unterbrochen, und an gewissen Stellen etwas Hervorstechendes angebracht wird"[1]) (I, 310). Endlich sei noch auf eine Note zu Burkes Part. II Sect. XI (nicht XII!) verwiesen („Lessings Leben" II, 213).

Für die

Tanzkunst

als Kunst, sagt Braitmaier II, 215, hat Mendelssohn „stets ein großes Interesse gezeigt, worin wir wohl eine Nachwirkung seines semitischen Blutes erblicken dürfen" (?). Ich glaube, das läßt sich wohl natürlicher erklären. Erstlich geht sein Interesse für die Musik viel weiter, und für die bildenden Künste erscheint es mir wenigstens nicht geringer als für die Tanzkunst. Daß er diese, heute freilich ganz heruntergekommene und deklassierte Kunst so liebevoll betrachtete wie die anderen, erklärt sich einfach aus dem Charakter der Zeit, die in der Befriedigung der Tanzlust noch nicht ganz von ästhetischen Bedürfnissen abzusehen gelernt hatte, und der das Ideal der antiken Pantomime noch mehr als ein gestalt- und haltloser Schemen war. Dubos handelte im dritten Bande seines Werks sehr ausführlich „de la saltation", „de la Danse", „des Pantomimes"; ein anderer Franzose (P. A. Guys) ging auf seiner gelehrten Reise durch Griechenland den Resten antiker Tänze nach; ein dritter, Louis de Cahusac, schrieb ein eigenes Werk über diese Kunst (IV, 2, 14 f. zitiert), und J. G. Noverre war nicht nur ihr angestaunter Meister, sondern auch ihr feinsinniger Beobachter. Der bedeutendste deutsche Roman jener Tage schilderte mit üppigen Farben Reiz und Wirkung antiker Pantomimen (Wielands „Agathon"; IV. Buch, Kap. 5 u. 6. Hemp. I, 159 ff.), und mit zärtlicher Schwärmerei verherrlichte Herder in seinem vierten „Wäldchen"

1) Wenn z. B. Säule und Pfeiler mit einander wechseln (Burke. Vgl. IV, 1, 344 f.).

die Tanzkunst als eine stumme Dichtkunst oder eine sichtbare Musik, die Pantomime der Griechen aber als den Brennpunkt aller Künste des Schönen und Entzückenden, als die höchste Täuschung der Welt (Suph. IV, 120 ff., 138 ff., 162 f., 166, 194).

Die Tanzkunst, lehren die „Hauptgrundsätze", drückt Schönheit durch Bewegung aus, indem sie sich natürlicher Zeichen bedient, die in der Folge auf einander auf das Gesicht wirken. „Die verschiedenen Stellungen des Körpers, die Bewegung der äußersten Teile desselben und die Geberden hängen in ihrer Folge auf einander zusammen und machen zusammengenommen ein schönes Ganze aus" (I, 293).

Wie die Deklamation nach der phonetischen Seite hin eine Verbindung der Poesie mit der Musik darstellt (vgl. oben S. 79 f.), so ist sie nach der Seite der Mimik und Gestikulation hin eine Verbindung der Poesie mit der Tanzkunst In dieser untergeordneten Funktion, als Begleiterin des deklamatorischen Vortrags, zu welchem sie nur „die Bewegung des Hauptes und der äußersten Teile des Körpers hinzutut", um den Ausdruck gewisser Empfindungen zu beleben, nennt Mendelssohn die Tanzkunst „natürlich" oder „prosaisch". Hierher gehören auch wahrscheinlich die Bewegungen der Gliedmaßen, von welchen die antiken Chöre und Hymnen begleitet wurden, obwohl sie schon etwas künstlicher waren und der hohen Tanzkunst näherkamen (I, 302).

Hingegen ist die „poetische" Tanzkunst, die hohe wie die niedere, näher der Musik als der Dichtkunst verwandt. „Die Schönheiten, die in der gemeinen oder niedrigen Tanzkunst ausgedrückt werden, sind, nebst der Ordnung und Übereinstimmung der Teile, die Geschicklichkeiten der körperlichen Gliedmaßen, die Nachahmungen, die Stellungen und Bewegungen in schönen Linien und endlich die Schönheitslinien, welche auf dem Boden von den Füßen der Tanzenden beschrieben werden[1]). Hierzu kommt in der hohen oder theatralischen Tanzkunst der Ausdruck der Neigungen und Gemütsbewegungen[2]) und die Nachahmung aller menschlichen Handlungen, die sich durch Bewegungen ausdrücken lassen" (I, 293).

„Die Musik ist die wahrscheinliche Ursache der gewaltsamen Bewegungen des Tänzers; sie zeigt, vermittelst der Kadenzen, die Ordnung in der Folge derselben an und unterstützt den Ausdruck der Tanzkunst, indem sie die Zuschauer in

---

1) Welche sich jedoch mühelos entwirren lassen müssen, sollen sie Schönheitslinien bleiben. Vgl. I, 123 und IV, 1, 316.

2) Und zwar aller Grade der Leidenschaften, wie in der Poesie. IV, 1, 91 und 91 f.

die Leidenschaft versetzen hilft, die der Tänzer erregen will. Da nun in diesem Falle die Musik für die Ursache der Tanzkunst genommen wird, die Wirkung aber allezeit der Endzweck ist, wozu die Ursache als Mittel gebraucht wird, so hat man die Musik als eine Hilfskunst anzusehen, welche in allen Stücken nach den Bedürfnissen der Tanzkunst eingerichtet werden muß" (I, 302). Interessant ist es, über dieses Verhältnis der beiden Künste Herder zu vernehmen, der ebenfalls in der Pantomime die Tanzkunst nicht als „dienende", „sondern ursprüngliche Hauptkunst" betrachtet, dann aber fortfährt: „Sie drückt also Handlungen, äußere und innere Handlungen aus, wie die Musik Empfindungen, äußerliche und innerliche Bewegungen. Sie drückt sich durch Handlungen des Körpers aus, wie diese durch Bewegung, durch Töne. Jede bleibt also in ihrer Sphäre: nicht so, daß die Musik male und die Pantomime Modelle gebe: jene durch ihren Wohllaut, die Malerei durch ihre Stellungen und Linien — alle wirken bloß mit. Das was Handlung ausdrückt, die menschliche Seele, wirkt — wirkt durch alles, wodurch sie kann, Mienen, Gesten, Bewegungen, Taten; nur durch Töne nicht, weil hier die Musik ihre Stelle vertritt. Diese lebendige Wirkung wird also Hauptmoment der Kunst, und so ist Pantomime die schöne Kunst Handlungen lebendig auszudrücken" (Suph. IV, 141). —

Endlich gibt es noch eine Verbindung der Poesie, Musik und Tanzkunst zu gemeinsamem Bunde, der „bei den Alten sehr gewöhnlich" war und auch in neueren Opern durch einige Zitate belegt wird (siehe darüber I. 302 f.).

Außer diesen Grundzügen ließe sich noch eine Stelle aus der Rezension der „Principes pour la lecture des orateurs" anführen, wo der Referent eine Bemerkung über die Gesten des Redners auf die Tanzkunst anwendet (s. IV, 1, 287 f.).

Es bleiben noch die Noten zum Laokoonentwurf. Das übliche Signalement der Kunst lautet hier folgendermaßen: „Die Tanzkunst hat die Formen in Bewegung zum Gegenstande. Ihre Zeichen sind natürlich, zugleichseiend und aufeinanderfolgend, wie ihr Gegenstand, können täuschen, drücken Handlungen, Mienen, Geberden und vermittelst dieser Neigungen und Leidenschaften aus. Da ihre Formen aber vorübergehend und ihre Zeichen natürlich sind, so läßt sie keine so deutlichen Phantasmata zurück als Malerei und Dichtkunst, stehet auch an Lebhaftigkeit der Empfindung der Musik nach und bedienet sich ihrer Hilfe" (Lachm.-Muncker XIV, 370).

Ist die Tanzkunst nicht so eindrucksvoll wie Poesie, so steht sie ihr an Umfang doch nicht wesentlich nach, ja Lachm.-Muncker XIV, 360 wird sogar behauptet, daß „jede Poesie

getanzt werden kann", was lebhaft an Herders Wort erinnert, daß die Tanzkunst viel eher eine stumme Dichtkunst sei als die Malerei, die man mit diesem Namen belegt habe. An der letztgenannten Stelle wird die Tanzkunst — ebenfalls echt Herderisch — auch für eine Vermittlerin zwischen Poesie und Malerei ausgegeben, denn sie „verbindet die Schönheit der Formen und der Anordnung mit der Schönheit der Bewegungen und Handlungen."

Was die Tanzkunst seit dem 18. Jahrhundert an Popularität und Bedeutung verloren, hat die

Schauspielkunst

seitdem gewonnen. Damals aber entsprach ihre Stellung im Reiche der Künste — zumal in Deutschland — der untergeordneten sozialen Stellung ihrer Jünger[1]). Die eben heranwachsende Ästhetik nahm mit der Kunst der Komödianten nur wenig Fühlung. Noch Kant hat in der „Kritik der Urteilskraft" für die Menschendarstellung auf der Bühne kaum ein Wörtchen übrig.

Die Gründe dieser Erscheinung liegen klar zu tage. Man theoretisiert nur über eine Kunst, die man auch praktisch ausüben sieht; die wirklich berufs- und kunstmäßige Ausübung der Schauspielkunst aber begann sich in Deutschland erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts über ihre Anfänge hinaus zu entwickeln. Zur ergiebigen Theorie und Kritik fehlte es vielfach also schon an dem unerläßlichen Anschauungsmaterial. Die Theatergesellschaften waren noch dünn gesät, und unter den wenigen konnten die wenigsten vor einem urteilsfähigen Geiste bestehen. — Ein weiterer Grund liegt in der eigenartigen Natur dieser Kunst selbst. Denn sie ist die einzige, in der der Mensch das Darstellungsobjekt ausmacht, sozusagen Schöpfer und Schöpfung zugleich ist; die einzige, deren Werke mit dem Augenblick kommen und gehen und in ihrem fluktuösen Charakter kaum kontrollierbar sind. Haben wir denn heute, in der Zeit des allgemeinen Theaterinteresses und der Blüte des gesamten Bühnenwesens, eine haltbare Ästhetik der Schauspielkunst?

So hatte sich denn die Schauspielkunst zur Zeit Mendelssohns noch nicht einmal zur Selbständigkeit durchgerungen, wurde

1) Das Elend der Thespiskärrner ist durch hundert Anekdoten belegt; nichtsdestoweniger sei es erlaubt, nach dem Muster von Georg Brandes zur Beleuchtung der historischen Situation noch eine neue auszugraben! Im Jahre 1763 erschien eine von Joh. Friedr. Löwen veranstaltete Ausgabe von Joh. Chr. Krügers poetischen und theatralischen Schriften. In der Anzeige des Buches bemerkten die „Königsberger Gelehrten Zeitungen" von 1764, S. 77: „Der Herr Herausgeber nennt den Verfasser nach vorher erbetener Erlaubnis der Orthodoxen den seligen Krüger, weil viele Tartüffen dieses Wort vor dem Namen eines Schauspielers nicht leiden können."

vielmehr in der ästhetischen Literatur der Musik, Pantomime und Tanzkunst zugerechnet. Auch Mendelssohn übergeht sie bei der wiederholten Aufzählung aller Künste und ordnet sie den übrigen unter. Seine Beziehungen zum Theater waren überdies nur locker. Noch im August 1757 (Brief an Lessing V, 120) nennt er es töricht, wenn er sich, der in seinem ganzen Leben kaum zwei Trauerspiele von einer mittelmäßigen Bande habe aufführen sehen, für einen Kenner des Theaters halten wollte. Nichtsdestoweniger mochte ihn gerade der noch so unerforschte und schwierige Charakter der jungen Kunst reizen, sich von ihren theoretischen Voraussetzungen und Bedingungen ein ungefähres Bild zu machen, und Gespräch und Umgang mit dem Freunde, der auf den Brettern wie zuhause war, taten das ihrige hinzu.

Wir wissen bereits, wie genau er auf die Deklamation, wozu u. a. das ganze bühnenmäßige Sprechen gehörte, acht gab, und daß er sie als eine Verbindung der Poesie mit der Musik, soweit dazu aber Gestikulation und Mimik erforderlich ist, als eine Verbindung mit der Tanzkunst auffaßte (s. oben S. 80 u. 100). Es gebe, heißt es in den „Hauptgrundsätzen", Schönheiten der Poesie, die sich gar nicht „mit der Musik verbinden" ließen und deshalb die geschicktesten Schauspieler zur Verzweiflung bringen könnten — „Fehler, die von den Dichtern aus Mangel genugsamer Kenntnis der Deklamation begangen werden. Es ist jämmerlich anzuhören, wie sich die vortrefflichsten Schauspieler martern, wenn sie unsere gewöhnlichen untheatralischen Übersetzungen zu deklamieren haben. Die Ordnung der Worte ist oft so unschicklich und die Periode so ungeheuer, daß die großen Talente eines Eckhof, einer Starkin u.s.w. vergebens verschwendet werden. Ich habe diese Zierde der deutschen Schaubühne einige elende Übersetzungen vorstellen[1]) sehen. Das einzige, das mich dabei vergnügte, war die Betrachtung: was würden solche Schauspieler leisten, wenn sie Dichter hätten, die ihnen zu Dank arbeiteten und so groß in der theatralischen Dichtkunst wären, als sie in der Schauspielkunst sind!" (I, 300.) Daß Moses wegen der schwerfälligen Perioden in der „Sara" selbst mit Lessing anzubinden wagte, haben wir bereits früher gehört (s. oben S. 41 nebst Anmerkung[2])).

Die schon bei Dubos und Batteux feststehende Auffassung der Deklamation als einer Verbindung von Poesie und

1) In dieser Zeit sagte M. stets „vorstellen", wo wir „darstellen" sagen. Erst in einem Brief an J. J. Engel von 1782 macht er den Unterschied, daß das erstere Wort auf den Dichter, „darstellen" aber auf den Schauspieler anzuwenden sei (V, 610). Vgl. Ludwig Goldstein, „Beiträge zu lexikal. Studien über d. Schriftsprache d. Lessingperiode", in der „Festschr. z. 70. Geb. Oskar Schade dargebracht", Königsberg 1896, S. 55.

Musik wird für uns immer etwas Befremdliches behalten, und ich glaube, sie erklärt sich nicht zum wenigsten auch daraus, daß man in früheren Zeiten gegen die getragene, hochpathetische Sprechweise und das sogenannte „Singen" durchaus nicht so empfindlich war wie heute. Jedenfalls waren selbst „die großen Talente eines Eckhof und einer Starkin" noch himmelweit von dem Naturalismus unserer Tage entfernt. Es ist auch sicher nicht zufällig, daß schon das Wort „Deklamation", ohne das noch unsere Großeltern und Eltern nicht auszukommen vermeinten, zur Bezeichnung eines geschmackvollen Bühnenvortrages immer seltener geworden ist.

Eine zweite, an mehreren Stellen erhobene Forderung bezieht sich auf die „Einfachheit der äußeren oder mechanischen Handlung", und diesmal haben wir es mit einem Gesetz zu tun, dessen Berechtigung wir noch heute, wenn auch in milderer Form, anerkennen. Es lautet etwa folgendermaßen: Poesie ist die Hauptkunst der Bühne, ihr muß der gesamte übrige Apparat untertan sein und bleiben. Alle sinnlichen Zutaten haben sich in den Schranken zu halten, welche die Illusion erfordert; was darüber hinausgeht, ist vom Übel. Mithin bleibe Musik, Malerei, Tanzkunst, Geberdensprache und Deklamation lediglich Hilfskunst. Oder mit anderen Worten: die Bühne ist die Domäne der willkürlichen Zeichen, die von den natürlichen unterstützt, nie aber überwuchert werden dürfen.[1]) „Daher sind auf der Schaubühne solche Handlungen zu verwerfen, die durch den heftigen Eindruck, welchen sie auf den Zuschauer machen, den Eindruck der willkürlichen Zeichen völlig verdunkeln. Man sieht auch hieraus, warum die abscheulichsten Handlungen in der Malerei gefallen, die auf der Schaubühne einen sehr widrigen Effekt haben. Wenn beim Shakespeare die abscheulichsten Handlungen weniger mißfallen, so geschieht es deswegen, weil seine willkürlichen Zeichen immer noch einen stärkeren Eindruck machen, als die mechanische Handlung selbst, durch welche er sie unterstützt" (IV, 1, 92). Die hier privatim niedergeschriebenen Gedanken werden klarer und ausführlicher in den „Literaturbriefen" von 1760, und zwar im Anschluß an J. A. Schlegels Batteux-Übersetzung, entwickelt: „Die Pantomime muß sich auf der tragischen Schaubühne, sowohl als die Musik, in den Schranken einer Hilfskunst halten und sich hüten,

---

1) Vgl. oben S. 57 Anm. Ferner „Bibl. d. sch. W. u. d. fr K." II², 1, 219 f. In der letztgenannten Stelle, der Rezension von Klopstocks Drama „Der Tod Adams", geht M. in der Auffassung des Undarstellbaren, das die Bühne meiden solle, sicher zu weit. Was würde er erst zu unseren Aufführungen sagen, für die es szenische und technische Schwierigkeiten fast gar nicht mehr gibt! Auch hier scheint das Rechte in der Mitte zu liegen.

zum Nachteil der Hauptkunst, der dramatischen Poesie, ihre Zauberkünste zu verschwenden. Die äußerliche Handlung auf der Schaubühne ist bestimmt, der poetischen Illusion hilfreiche Hand zu leisten und dem Vorgeben des Dichters einen Grad der Wirklichkeit mehr zu geben. Sobald sie aber der Poesie die Aufmerksamkeit des Zuschauers entzieht, und sich derselben zu ihrem eigenen Besten bemeistert, so handelt sie ihrer Bestimmung zuwider nnd stört den angenehmen Betrug mehr, als sie ihn befördern hilft. Die äußerliche Handlung eines Sterbenden z. B.[1]) muß nur der Vorstellung, die wir vom Sterben haben, nicht widersprechen. Durch ein gelindes Hauptneigen, durch eine matte, unterbrochene Stimme kann sie der Einbildungskraft zu Hilfe kommen, die jetzt in der größten Bereitwilligkeit ist, sich betrügen zu lassen. Das Hauptwerk aber, den größten Anteil an dem Betruge, muß sie der Poesie überlassen, die in dem Trauerspiele die herrschende Kunst ist. Sobald der Sterbende röchelt, schäumt, die Augen verdreht und die Glieder verzuckt, verdunkeln diese gewaltsamen sinnlichen Handlungen durch ihre Gegenwart alle Täuschungen der Dichtkunst. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird einzig und allein auf die Pantomime geheftet, und je schrecklicher sie ist, desto mehr Zerstreuung wird sie verursachen" (IV, 2, 15 f.). Nur diese Einschränkung gibt es: ‚Je größer die Gewalt ist, mit welcher der Dichter durch die Poesie in unsere Einbildungskraft wirkt, desto mehr äußerliche Aktion kann er sich erlauben, ohne der Poesie Abbruch zu tun; desto mehr muß er anwenden, wenn er die Täuschungen seiner Poesie mächtig unterstützen will" (IV, 2, 16 f.). Und auch hier wird Shakespeare als alles überstrahlendes Beispiel angeführt.

Auch diese Lehre wird der Naturalismus unserer Tage belächeln, allein ihr liegt doch eine für den Bühnenkünstler beherzigenswerte Wahrheit zu Grunde. Sie enthält eine scharfe Absage gegen alle Auswüchse des schauspielerischen Virtuosentums, das dem Dichter nicht gibt, was des Dichters ist, und das in der Tat durch allerhand selbstwillige Lazzi und Trucs der Poesie eher schadet als nützt. Zweifellos trägt also dieser Standpunkt seine hohe künstlerische Berechtigung in sich; Mendelssohn mag sich aber zu ihm noch aus persönlichen Gründen hingezogen gefühlt haben. Er besaß eine schwächliche und zarte Natur, und seine Nerven würden den naturalistischen Wutausbruch oder das Paradestück „des großen Sterbens," wie es moderne Vir-

1) Das Beispiel stammt von J. E. Schlegel: J. E. Schlegels Werke (1761 u. f. J.), hrsg. von J. H. Schlegel, III, 174 f. Vgl. auch Lessing im 13. Stück der „Dramaturgie", wo er von dem „ungemein anständigen" Sterben der Madame Henseln spricht (Lachm.-Muncker IX, 239).

tuosen den sensationslüsternen Augen der Mitwelt enthüllen, einfach nicht ertragen haben. Als Fritz Schröder, den er „als Menschen wie als Künstler liebte", 1778 in Berlin den Lear spielte, war der Eindruck auf Moses so groß, daß er das Theater bereits im vierten Akte verlassen mußte. (H. Laube, „Das Burgtheater", [2] 1891, S. 45. Vgl. Merschberger, „Die Anfänge Shakespeares" 2c. im Shakesp.-Jb. XXV, 1890, S. 265 f.).

Das einzige zusammenhängende Stück über die Schauspielkunst, das Mendelssohn hinterlassen hat, ist die erst 1810 von Nicolai in der „Neuen Berliner Monatsschrift" abgedruckte „Beantwortung einiger Fragen in der Schauspielkunst" (IV, 1, 26 ff.). „Dieser Aufsatz", unterrichtet uns Nicolai, „ist ungefähr im Jahre 1774 geschrieben. Die Gelegenheit dazu gab, daß Eckhof, im Gespräch mit mir, behauptet hatte: Der Schauspieler müsse sich nicht in den wirklichen Affekt setzen, den er vorstellen solle, sondern müsse alles durch Kunst bewirken." Anderer Meinung war Koch, der einer jungen Schauspielerin die Rolle der Phädra versagte, weil er annahm, daß sie selbst noch nie Liebe empfunden habe. Die gegensätzlichen Anschauungen ergaben das Thema zu einer Disputation, und der Aufsatz Mendelssohns „sollte nun bei unsern wöchentlichen Zusammenkünften Stoff zur Unterhaltung geben" (Vgl. Hans Oberländer, „Die geist. Entwickelung der dtschen. Schauspielk. im 18. Jh.", 1898, S. 136; Theatergesch. Forschungen, hrsg. v. Berthold Litzmann, Bd. XV).

Die erste Frage, die Mendelssohn aufwirft, ist denn auch die nach der „inneren Empfindung" des Schauspielers, die schon damals ein beliebtes Thema war und bis auf den heutigen Tag in Kreisen der Bühnenkünstler und Kritiker umgeht: „Kann man durch Regeln, ohne innere Empfindung, ein guter Schauspieler werden?" Dazu eine Unterfrage, die übrigens nicht auf den von Nicolai herangezogenen Fall Koch zurückzugehen scheint, sondern auf eine hübsche Anekdote in dem von Lessing auszugsweise übersetzten „Schauspieler" von Remond de Sainte Albine („Theatralische Bibliothek." Lachm.-Muncker VI, 131 f.): „Und hatte jene Aktrice recht, die ihre Schülerin für ungeschickt hielt, eine verliebte Rolle zu spielen, weil sie ihr gestand, daß sie in ihrem Leben nicht verliebt gewesen sei?"

Mendelssohn ist der Ansicht, daß „die Bewegung der Gesichtsmuskeln, die Inflexionen der Stimme, die sich ins Kleine verlieren, unmöglich anders hervorgebracht werden können, außer wenn diejenigen Begriffe in unserer Seele erregt werden, die mit denselben korrespondieren. Da nun die Kennzeichen der Affekte durch keine symbolische Erkenntnis einer Gemütsbewegung, sondern durch die wirkliche Anschauung, durch die Begeisterung

derselben hervorgebracht werden, so wird es für einen Schauspieler nicht genug sein, wenn er es weiß: ich soll einen zornigen Affekt ausdrücken, sondern er muß diesen Affekt intuitiv fühlen" (IV, 1, 27). Die erwähnte Spezialfrage erfährt keine unmittelbare Beantwortung, doch ist eine solche leicht aus dem Übrigen zu ergänzen und dürfte im Sinne Sainte Albines ausfallen, der im vierten Hauptstück seines „Schauspielers" bewies, „daß nur diejenigen Personen allein, welche geboren sind zu lieben, das Vorrecht haben sollten, verliebte Rollen zu spielen." Jene Aktrice hatte recht, denn, wie es in der „Theatr. Bibl." heißt, „eine wahre Zärtlichkeit auszudrücken, dazu ist alle Kunst nicht hinlänglich. . . . . In den zärtlichen Rollen kann man ebenso wenig die Augen als die Ohren betrügen, wenn man nicht von der Natur eine zur Liebe gemachte Seele bekommen hat."

Die zweite Frage lautet, was die Illusion zur Begeisterung des Schauspielers tue. Nach Moses tut sie alles dazu, denn der Künstler soll sich vermittelst der Illusion stillschweigend bereden, die Person zu sein, die er darstellt. „Er muß ausdrücklich an keinen Gegenstand gedenken, der ihn überzeugen kann, er sei die Person nicht, die er vorstellen soll." Man wirft hierwider ein: „wenn der Schauspieler wirklich zornig ist, so agiert er schlecht." Allein soll uns dies wundern? Wenn der Akteur zornig ist, so agiert er seine eigene Person und nicht die des Helden, den er vorstellen soll; denn die Ursachen seines Zorns halten ihn ab, in alle die Begriffe einzugehen, die zu seiner intuitiven Begeisterung nötig sind. Wo er aber, den Charakteren unbeschadet, seine eigene Empfindung ausdrücken kann, da wird man allezeit den Sieg der Natur über die Kunst wahrnehmen. Wir haben Exempel hiervon: 1. an dem Schauspieler, der die Elektra des Sophokles vorstellte [vgl. hierzu V, 182]; 2. an einer Stelle in dem Prolog zu Thomsons Coriolan [offenbar die von Lessing in der „Theatralischen Bibliothek" zitierte Stelle aus Quins Prolog; Lachm.-Muncker VI 67 f.]. 3. Man sieht es auch auf der komischen Schaubühne, wenn der Schauspieler einem Frauenzimmer Liebe ausdrücken soll, das er wirklich liebt" (IV, 1, 28).

Von Urteilen über bekannte Schauspieler sind Mendelssohns Bemerkungen über Brückner zu erwähnen, die freilich nur durch das Medium eines Nicolaischen Briefes (an Lessing vom 3. November 1756; Lachm., 1838/40, XIII, 31) überliefert sind. Nicolai meint, Brückner mache zu häufige, nichtssagende und unmotivierte Bewegungen, und fährt dann fort: „Herr Moses (der ihn wegen seiner Trauer nicht hat können spielen sehen) meint, dies könnte vielleicht davon herkommen, daß Herr Brückner noch nach der Schule schmecke. Herr Koch,

sagt er, hat ihn vermutlich die Aktion nach Regeln gelehrt und ihm folglich alle Bewegungen bis aufs Kleinste distinguiert und detailiert. Diese Distinktionen kann Herr Brückner noch nicht entbehren, sondern bedient sich derselben noch, so wie ein angehender Maler, den man gelehrt hat, um der Richtigkeit der Zeichnung willen, den Absatz des Schattens und Lichts mit Strichen vorzuzeichnen, ohne Striche die gehörigen Absätze noch nicht zu treffen weiß. Dieses ist das Urteil unseres Moses, das mir richtig scheint und worüber Sie mir Ihre Gedanken schreiben sollen." Lessings erbetene Entscheidung blieb aus.

Hans Oberländer lobt in seiner gelehrten Studie über „Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert" das feine Gefühl für den Unterschied von Natur und Unnatur wie für die Ursache einer gekünstelten Darstellung, das dieses Urteil über Brückners Mellefont voraussetze, und nennt Mendelssohn „einen versöhnenden Geist von Gegensätzen, der auf dem Gebiete der Schauspielkunst viel Selbständiges geleistet hätte, wäre er in praktische Berührung mit ihr getreten" (a. a. O. S. 116 u. 119).

Ferner besitzen wir in einem Briefe an den Leibarzt Joh. Georg Zimmermann von 1778 eine Analyse von Brockmanns[1]) vielbewundertem Hamlet, den er, allem Anscheine nach treffend, mit dem noch berühmteren Hamlet Garricks vergleicht: „Es ist in genauestem Verstande wahr", schreibt Moses, „was man von der Entzückung sagt, in welche Brockmann die sonst so frostigen Berliner zu versetzen gewußt hat. Als ich von Hannover zurückkam, war alles so voll, so begeistert von seinem täuschenden Spiel, vornehmlich in der Rolle des Hamlet, daß sogar in allen Küchen und Bedientenstuben von nichts anderem gesprochen wurde. Das Komödienhaus war in diesen Tagen so gepreßt voll, daß ich Mühe hatte, eine Stelle zu finden. Es hatte sogar einiges Frauenzimmer aus Beisorge, keine Stelle zu finden, wenn es später käme, ihre kalte Küche mitgenommen und mittags im Paterre gespeiset. Auch mich riß er völlig hin, und er schien alle Erwartungen zu übertreffen, die ich mir von einem guten Schauspieler gemacht hatte. Man bekommt in dieser Gegend [das heißt Berlin!] nie so was zu sehen, und von dem elenden Spiel zu urteilen, mit welchem die gewöhnlichen Schauspieler uns zuweilen vor die Augen treten, ist man in Gefahr, alles, was von der Kunst der Täuschung erzählt und geschrieben wird, für geflissentliche Über-

---

1) Ihm hat M. die IV, 1, 120 abgedruckten Stammbuchverse gewidmet:
Er strebt auf der Bühne, so wie im Leben, jedwedem,
Begnügt sich aber, dort wenigen, hier einem zu gefallen.

treibung zu halten, bis endlich ein Mann sich zeigt, der wie Hamlet zu seiner Mutter sagt: Hier! Hier! siehst Du nicht? Und alsdann hat er auch unsern Glauben so fest, so sicher, daß er der Kritik hohnsprechen und der gesunden Vernunft die Türe weisen kann. Erst bei der dritten, vierten Vorstellung kam es mir vor, als wenn ich eine Möglichkeit entdeckte, wie Garrick ihn dennoch übertroffen haben kann. Der Engländer . . . . . mag vielleicht weniger getan und eben dadurch mehr geleistet haben. Es schien mir, als wenn Brockmann für den Charakter dieses Prinzen zu viel tue, sich zu lebhafte Bewegungen gebe und zu viel nachahmende Geberden in sein Spiel mischte. Zuweilen war mir, als wenn ich einen feierlichen Gelehrten erblickte, wo ich das vornehme Wesen eines Prinzen erwartete. Endlich glaubte ich sogar zu bemerken, daß er die allmähliche Gradation und die mannigfaltigen Abänderungen der Laune und Gemütsbeschaffenheit, in welche der Dichter diesen unnachahmlichen Charakter geraten läßt, nicht genug studiert habe. Mit einem Worte: wenn ich meiner Kritik Gehör gebe, so kann der Engländer den Deutschen zwar nicht in dem täuschenden Ausdruck der Leidenschaften, wohl aber in der Kenntnis der großen Welt und in dem tiefen Studium seines Autors übertroffen haben" (Ed. Bodemann, „J. G. Zimmermann", 1878, S. 288, und Kayserling, „Moses Mendelssohn. Ungedrucktes und Unbekanntes", 1883, S. 13 ff.).

In gewissem Sinne sind die Äußerungen über Brückner und Brockmann Einzelbelege für die oben angedeutete Theorie von der Einfachheit der mechanischen und äußerlichen Handlung. Wie nach Mendelssohn die Verzierungskünste der Bühne, das Dekorations- und Kostümwesen, nie durch ihre eigene Schönheit die Aufmerksamkeit von den Vorgängen der innerlichen Handlung ablenken, und die Orchestermusik immer nur die bescheidene Dienerin der tragischen Muse bleiben soll, so verlangt er auch vom Schauspieler selbstlose Hingabe an seinen Beruf, die Gaben der Poesie dem Zuhörer zu übermitteln. Der Mechanismus der Darstellung soll hinter dem dargestellten Objekt verschwinden oder gar in ihm aufgehen, und je einfacher und ruhiger der Akteur seinen Part spielt, desto eher wird er dieses Ideal erreichen.

Es ist, als ob Winckelmanns Gedanken von der edlen Einfalt auch in Mendelssohns Meditationen über die Schauspielkunst Eingang gefunden hätten. Und so zeigen sich bereits hier Keime jenes idealistischen Stils, den später das Weimarer Theater unter Goethes Leitung pflegte und zu Ruhm und Ansehen brachte. Sah doch auch Goethe, wie Mendelssohn, in der Deklamation nur eine Art prosaischer Tonkunst und seine, dem

Natürlichkeitsspiel mehr als billig abholden Schauspielerregeln von 1803 hätten fast in allen Paragraphen den Beifall des Popularphilosophen gefunden.

Damit können wir unsere Revue der Künste beschließen — denn von Gartenkunst und Kunstgewerbe liegen keine Andeutungen vor — und zu der dritten ästhetischen Hauptschrift Mendelssohns übergehen.

„Betrachtungen über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften."

Die erste Fassung.

Unter diesem Titel erschien im Anfang des Jahres 1758 im 4. Stück der „Bibliothek" (2. St. II. Bds. S. 229—267) eine mit S. unterzeichnete Abhandlung, die in der gelehrten Welt viel von sich reden machte. Schon Mitte Mai 1757 sendet Nicolai an Lessing „einige Gedanken von Hrn. Moses über die Künste, die Nachahmung und das Naive, welche ungemein viel neues enthalten und Stoff zu einer Abhandlung in der „Bibliothek" abgeben sollen" (V, 92). Daß hier das Naive bereits ebenso aufgefaßt war wie später in dem Essai, läßt sich mit ziemlicher Deutlichkeit dem Briefe Mendelssohns an Lessing vom 4. August 1757 entnehmen. Er schreibt zunächst, daß er in seinen Aufzeichnungen das Naive dem Schwulste entgegengesetzt habe, wie er das später häufig mit dem Erhabenen tut (vgl. IV, 1, 411, 446 u. 483). In der Abhandlung stellt er es richtiger nicht bloß dem überladenen, schwülstigen, sondern überhaupt dem reichen und geschmückten Ausdrucke gegenüber. Die Definition, daß das Naive in Zeichen bestehe, die kleiner sind als die bezeichnete Sache, ist schon hier ausgesprochen, doch hat Mendelssohn noch das Bedenken, ob sie nicht zu weit — definitio latior — sei, weil sie sich ebenfalls auf das „Erhabene in den Gedanken" anwenden ließe. „Es fehlt mir zwar an Ausflüchten nicht, meine Erklärung zu verteidigen; allein ich möchte vorerst Ihre Meinung darüber vernehmen" (V, 115 f.).

So hatte sich die Untersuchung des Naiven zugleich zu einer Untersuchung des Erhabenen erweitert, zumal ihm die Erklärungen Longins und Boileaus „nicht genügten". Unter dem 11. August 1757 sendet er einen Aufsatz über das Erhabene an Lessing zur Beurteilung, den dieser umgehend mit den Worten retourniert: „Hier kommt Ihr Aufsatz „vom Erhabenen" wieder zurück. Ich wüßte auch nicht das Geringste dabei zu erinnern,

ob ich ihn gleich mehr als einmal durchgelesen habe. Zudem lassen sich nicht alle Kleinigkeiten, die man mündlich so leicht sagt, auch schreiben. Ich habe mehr als einmal die Feder angesetzt, Ihnen einen Einwurf wider dieses oder jenes mitzuteilen; aber sobald ich ihn erst deutlich gedacht, ist mir auch die Antwort beigefallen, die Sie mir darauf erteilen würden" (V, 123).

Dann scheint eine Postsendung Mendelssohns zu fehlen, denn das nächste Stück der Korrespondenz ist wiederum ein Brief Lessings, in dem auf eine „weitere Ausführung vom Erhabenen" bezug genommen wird, von der uns nichts bekannt ist. Lessing schreibt, dieselbe sei eben zu rechter Zeit gekommen, um ihn zu verhindern, dem Freunde „etwas Mittelmäßiges von dieser Materie vorzuschwatzen". Dessen Zweifel, daß seine Definition des Naiven auch dem Erhabenen zukomme, beschwichtigt er mit der Erklärung, daß das Naive ja „bloß im Ausdrucke" bestehe und nichts als eine „oratorische Figur" sei, die man ebensogut wie auf das Satirische und Lächerliche, auch auf das Erhabene anwenden könne (V, 125). Offenbar ist dieser Gedanke, wenn auch mit Vorbehalt, in Mendelssohns Abhandlung verwebt.

Einen halben Monat später benachrichtigt Nicolai den Leipziger Freund, daß Moses „zum 4. Stück die Abhandlung vom Erhabenen und Naiven" mache (Lachm., 1838/40, XIII, 85), und dieser verspricht Lessing am 25. Oktober, ihm nächstens seine Schrift „Vom Erhabenen" einzusenden, da er sie nur nach seiner Beurteilung zum Druck befördern wolle (V, 137). Im Dezember kommt Lessing noch einmal auf eine Stelle der Abhandlung zu sprechen (V, 140), und Ende Februar 1758 hören wir endlich, daß sie bereits in der „Bibliothek" erschienen ist (V, 151). Das ist die Entstehungsgeschichte der vielbesprochenen Abhandlung, wie sie sich aus dem Briefwechsel der drei Freunde ergibt.

Ihre Leitpunkte waren damals folgende: Nach einer Erwähnung von Longins und Cäcils Schriften über das Erhabene — vgl. seine Auslassungen V, 115 — sucht Moses den strittigen Begriff nach den Grundsätzen seiner früheren Arbeiten zu fixieren. Erhaben nennt er jede Eigenschaft eines Dinges, welche durch ihren außerordentlichen Grad der Vollkommenheit Bewunderung zu erregen fähig ist, das Erhabene in der Kunst besteht demnach in dem sinnlichen Ausdruck einer solchen Vollkommenheit. Die Bewunderung nun kann wie die dargestellte Vollkommenheit doppelter Art sein: Entweder fordert der behandelte Gegenstand selbst die Bewunderung heraus, oder die Art seiner künstlerischen Behandlung. Für die erste

Gattung des Erhabenen bieten die Vollkommenheiten der Seele und des Geistes das beste Material, und für seine Darstellung empfiehlt sich ein einfacher, nicht überladener Ausdruck, eine sparsame Verwendung alles künstlerischen Schmuckes, und zwar am meisten zur Wiedergabe des Erhabenen in den Leidenschaften, wo sogar das Schweigen und Unterbrechen der Rede im höchsten Affekt die größte Beredsamkeit besitzt. Das Bezeichnete muß hier also, in der philosophischen Schulsprache zu reden, immer größer bleiben als das Zeichen. „Daher muß sich der Künstler bei der Vorstellung des Erhabenen von dieser Gattung eines naiven, ungekünstelten Ausdrucks befleißigen, der den Leser oder Zuschauer mehr denken läßt, als ihm gesagt wird.“ Nur beim Ausdruck des Schwankens und Zweifelns einer heroischen Seele, das auf einen erhabenen Entschluß hindrängt, ist ein reicherer Schmuck angebracht, wie z. B. in den Monologen der Tragödien.

Die zweite Gattung des Erhabenen „ist diejenige, da die Bewunderung mehrenteils auf das Genie und die außerordentlichen Fähigkeiten des Künstlers zurückfällt“, und hier steht es diesem natürlich frei, den ganzen Reichtum seiner Kunst auch auf an und für sich minderwertige Gegenstände zu verwenden, d. h. das Zeichen ist bedeutender als das Bezeichnete.

Da sich das Erhabene, besonders das der ersten Gattung, vorzüglich des naiven Ausdrucks bedient, so wendet sich die Untersuchung schließlich diesem Begriffe zu. Die Einfalt ist der Naivität eigentümlich, macht aber noch nicht ihr Wesen aus. Unter dem „einfältigen Äußerlichen muß ein schöner Gedanke, eine wichtige Wahrheit, eine edle Empfindung oder ein Affekt verborgen liegen“. Noch etwas schüchtern wird endlich folgende Definition angenommen: „Wenn durch ein einfältiges Zeichen eine bezeichnete Sache angedeutet wird, die selbst wichtig ist oder von wichtigen Folgen sein kann, so heißt das Zeichen naiv.“ Auch hier ist also, wie bei dem Erhabenen der ersten Gattung ausgeführt ist, das Bezeichnete größer als das Zeichen, jenes ist würdig, dieses ist einfältig. Sache der Kunst ist das Naive insofern, als es die anschauende Erkenntnis einer Vollkommenheit gewährt.

Es ist gewiß noch ein weiter Weg von diesen Definitionen und Auseinandersetzungen über das Erhabene und Naive bis zu den tiefgründigen Deduktionen Kants und Schillers. Indes hatte bis dahin noch niemand in Deutschland den Gegenstand so ernst und ausführlich behandelt und durch eine reiche Fülle gutgewählter Beispiele zu beleuchten versucht (Über das letztere s. Braitmaier II, 178 f.). Insbesondere war die Erörterung des Naiven eine Neuheit, und man kann sagen, daß erst Men-

delssohn diesen Begriff in unsere Ästhetik eingeführt hat.[1])

Auch in bezug auf das Erhabene wußten seine Vorgänger Longin und Boileau, über deren Unzulänglichkeit er sich selbst treffend ausläßt (V, 115 f.), sowie Bodmer und Baumgarten weit weniger zu sagen als er selbst.[2]) Die schon bei Baumgarten vorgezeichnete Unterscheidung des Erhabenen der Darstellung und des Gegenstandes durchzuführen, mag er noch besonders durch Lowth angeregt worden sein, dessen „De sacra poesi Hebraeorum“ er kurz vorher in der „Bibliothek“ rezensiert hatte und der ebenfalls das Erhabene in Gedichten entweder im Vorwurfe selbst findet oder in der Art und Weise, wie ihn der Poet behandelt (IV, 1, 199).

Am meisten hat ihm noch die Mitarbeit Lessings eingetragen, und der „ästhetische Briefwechsel“ der beiden Freunde wirkt bis in die Einzelheiten nach. Das Verhältnis des Erhabenen zum Naiven ist, wie wir gesehen haben, seine eigene Idee, die er aber öffentlich erst aussprach, als ihm vom Freunde Beifall gezollt war. Jedoch hat er von Lessings Begründung ihrer gemeinsamen Auffassung (s. V, 125) keinen eingehenderen Gebrauch gemacht, und es kommt der Abhandlung nur zu gute, daß sie das Naive nicht einfach als „oratorische Figur“ abtut. Offenbar hatte sich Lessing noch zu wenig in die Materie vertieft, wenn er dem Freunde schreiben konnte, daß „alle Arten von Gedanken naiv sein können“ und andererseits „ein naiver Gedanke, der weiter nichts als naiv ist, ein Unding“ sei.

Die Beispiele aus der Schöpfungsgeschichte und des Jovis cuncta supercilio moventis, die übrigens schon bei Baumgarten, Boileau, Huet u. a. vorkamen, werden von den Freunden V, 116 und 125 diskutiert; ebenso die Beispiele aus „Cinna“ und „Kanut“ und die vielzitierte stolze Antwort des

---

1) Nach Braitmaier II, 180 „ist M. nicht bloß in Deutschland der erste, der diesen Begriff fester zu begrenzen und inhaltlich zu erschöpfen gesucht hat.“

2) Vgl. Braitmaier II, 37. Daß auch die Franzosen Huet, La Motte, Diderot, Marmontel nichts Neues brachten, lese man bei Candrea, „Der Begriff des Erhabenen bei Burke und Kant“, Inaug.-Dissert., Straßburg i. E. 1894, nach: „Unter Longins Einfluß begnügte man sich mit der Aufstellung verschiedener, mehr oder minder wertvoller Beschreibungen des Erhabenen, zu deren Erläuterung man verschiedene, mehr oder weniger glücklich gewählte Stellen aus poetischen Werken anführte, die illustrieren sollten, welche seelischen Bewegungen, welche Konflikte und welche Auflösungen der Dichter hervorzurufen habe, um erhaben zu wirken. Daß man sich der Schwierigkeiten einer wahren Definition des Erhabenen und der Unzulänglichkeit der bisherigen wohl bewußt war, das beweist die mit einem gewissen Skeptizismus gestellte Frage des La Bruyère: „Qu'est-ce que le sublime, l'a-t-on défini?“ (a. a. O. S. 12).

spartanischen Feldherrn (V, 125). Auf das Psalmenzitat und Rousseaus Nachdichtung geht Lessing V, 140 kritisch ein, ohne daß Moses seine Bemerkung in der Abhandlung verwertet hätte.

Das sind die wichtigeren Anregungen und Einflüsse, die er — soweit es sich kontrollieren läßt — vor der Abfassung eines Essais von außen her erfahren hatte. Wenn Danzel, „Lessing" I,[2] 350, anzunehmen scheint, daß die Arbeit ihre Entstehung der Beschäftigung mit Burke verdanke, so ist das ein leicht erweislicher Irrtum, dem schon Hettner und Braitmaier (II, 170) begegnet sind. Hier sei nur auf eine Konfusion in der Datenangabe bei Danzel aufmerksam gemacht, die bisher nicht korrigiert ist und den Verfasser jedenfalls zu dem angedeuteten Irrtum verführt hat. Danzel verweist nämlich an der angeführten Stelle auf Lessings Brief an Nicolai und Moses, in dem zum ersten Male von dem Plane einer Burke-Übersetzung die Rede ist, und datiert dieses Schreiben fälschlich, statt 21. Jan. 1758, zwei Jahre früher (V, 142). Dieselbe Bewandtnis hat es offenbar mit Danzels Angabe über den Meßkatalog,[1]) der unmöglich schon 1756 Lessings „Übersetzung des Buches nach der 2. engl. Ausgabe" anzeigen konnte. Die Sache liegt vielmehr so, daß, wie aus dem Briefe vom 27. Febr. 1758[2]) hervorgeht, die Abhandlung bereits monatelang gedruckt vorlag, als ihrem Verfasser das Burkesche Buch unter dem Datum des 2. April 1758 von Lessing zuging (V, 154).

Nun erst begann sich Moses, wie natürlich, lebhaft mit dem Engländer zu beschäftigen: Er schrieb für die „Bibliothek" — die Kritik dem Übersetzer überlassend — eine ausführliche Inhaltsangabe der „Philosophical enquiry" (IV, 1, 331 ff.) und kam auch, wie wir aus „Lessings Leben" II, 201 ff. (vgl. oben S. 88) ersehen, Lessings Aufforderung gewissenhaft nach, alle Burke betreffenden Einfälle und Einwürfe für ihn zu notieren. Er lieferte handschriftlich jene Reihe bemerkenswerter Ergänzungen zu Burke, in denen er sich selbst als „einen sehr guten Beobachter der Natur" bewährt, wie er den englischen Philosophen bewundernd genannt hatte. In dem „Beschluß" dieser Noten entwirft er einen Plan, wie er jetzt, d. h. nach Lektüre und Verarbeitung des fremden Werkes, eine Abhandlung vom Erhabenen und Naiven schreiben würde („Lgs. Leben" II, 228—32). Dieser Entwurf, der nach Burkes Methode physiologischen Vorgängen eine erhöhte Beachtung zuwendet, ist jedoch bei der

1) Der Meßkatalog wird auch von Mendelssohn in seiner 1758 erschienenen Besprechung des Burkeschen Buchs IV, 1, 332 erwähnt.

2) Moses sagt da: „Ich beziehe mich auf meine Gedanken vom Erhabenen in dem letzten Stücke" (V, 151).

zweiten und dritten Fassung der Abhandlung in den beiden Ausgaben der „Philosophischen Schriften" von 1761 und 1771 nicht berücksichtigt. Überhaupt ist die Fassung von 1761 in allem Wesentlichen nichts als ein sorgsam durchgesehener Neuabdruck. Zugekommen sind nur einige Beispiele, besonders aus „Hamlet", und der Schluß behandelt nunmehr ganz kurz die Beziehungen des Naiven zum Komischen.

Weit einschneidender sind die Änderungen und Zusätze in der dritten Rezension von 1771 (s. Mendelssohns Vorrede dazu, I, 105 f.). Hier finden auch gewisse Gedanken Burkes und ein paar eigene Aufzeichnungen darüber ihre gebührende Verwendung, wie wir das an einem Beispiele schon oben 98 f. gesehen haben. Weitere Anregung, die sich ebenso in Widersprüchen wie in Zustimmungen kundgibt, erfuhr er von dem Utrechter Professor Ryklof Michel van Goens, der 1769 den Essai in holländischer Sprache, mit Vorrede und Anmerkungen versehen, herausgab (s. I, 106; Anzeige der Übers. IV, 2, 560; Brief an den Übersetzer V, 506 ff.).

Die Einleitung ist in dieser letzten Bearbeitung unter dem Einflusse Burkes am meisten umgestaltet worden. Das Schöne in der Natur, beginnt nun die Deduktion mit Aristoteles-Burke, ist seiner Ausdehnung nach an bestimmte Grenzen gebunden. Werden diese soweit zurückgeschoben, daß sie den Sinnen unerreichbar sind, sa entsteht das Sinnlich-Unermeßliche, das in uns Schauern und eine Art Schwindel erregt. Diese Wirkung braucht keineswegs unangenehm zu sein, sondern kann in vielen Fällen sogar überaus reizend werden. Auch die Kunst bedient sich dieser Empfindungen und ruft den Anschein des Unermeßlichen — dieses selbst darzustellen, ist ihr natürlich versagt — dadurch hervor, daß sie „nach gleichen Zwischenständen des Raumes und der Zeit, einen einzigen Eindruck, unverändert, einförmig und sehr oft" wiederkehren läßt.[1]) Neben dem Uner-

1) I, 310. Beispiele aus Musik und Baukunst sind bereits S. 85 oben und S. 99 angeführt. M. bringt auch solche aus den schönen Wissenschaften bei, die sich leicht vermehren ließen. — Vielleicht ist es nicht überflüssig, daran zu erinnern, daß sich einige naturalistische Dichter der Gegenwart — mit welchem Erfolge, lassen wir dahingestellt — eines ähnlichen, nur noch viel weiter greifenden Tricks bedienen, um das Erhabene, Großartige, Schauervolle 2c. zu bedeutendem Ausdruck zu bringen. So sucht z. B. Graf Leo Tolstoi in der Erzählung „Der Schneesturm" die grandiose Monotonie einer nächtlichen Schlittenfahrt durch eine verschneite und vereiste Steppe mittels der immer wiederholten Schilderung gewisser Äußerlichkeiten und Erscheinungsformen dem Leser bis zum sinnlichen Eindruck nahezubringen. Daß Zola häufig durch dieses Mittel zu wirken sucht, ist bekannt, z. B. in „Le ventre de Paris" durch die immer wieder aufgenommene Schilderung des Häusermeeres der Riesenstadt, des großartigen Stillebens der Markthallen 2c.

meßlichen der ausgedehnten Größe — in der Kunst schlechtweg das Große genannt — gibt es noch ein intensiv Großes: das Starke, das in seiner Mannigfaltigkeit vor jenem den Vorzug besitzt, nicht zu ermüden oder zu übersättigen. Beispiele der intensiven Größe sind die Begriffe der Macht, der Tugend, des Genies. Das Starke in der Vollkommenheit führt den besonderen Namen des Erhabenen; erhaben ist somit „ein jedes Ding, das dem Grade seiner Vollkommenheit nach unermeßlich ist oder scheint.“ „In den schönen Künsten und Wissenschaften wird die sinnlich vollkommene Vorstellung des Unermeßlichen groß, stark oder erhaben sein, [je] nachdem die Größe eine Ausdehnung und Menge oder einen Grad der Kraft oder insbesondere einen Grad der Vollkommenheit betrifft“ (I, 312). Das Erhabene ist immer Gegenstand der Bewunderung.

Nun folgt (I, 313—337) die Unterscheidung und Charakteristik der beiden Arten des Erhabenen, die wir schon aus der ersten Niederschrift kennen. In diesem Teile ist bis auf die Bereicherung und weitere Ausführung der Beispiele alles beim Alten geblieben, und nur der wenig glückliche Einfall, daß das Erhabene lediglich dem Grade nach von der Schönheit verschieden sei, ist aufgegeben.

Die sonst vom Erhabenen handelnden Parallelstellen — IV, 2, 241 ff. (Besprechung von des Curtius „Abhandlung vom Erhabenen in der Dichtkunst“); V, 237 ff. (Diskussion über das Erhabene mit Abbt); IV, 2, 13 ff. (Ekel kann nie Gegenstand des Erhabenen werden) — bringen nichts erheblich Neues. Wohl aber kommt Mendelssohn in einer besonderen Abhandlung, der 1761 erschienenen „Rhapsodie“, noch einmal auf die Sache zurück, und hier gelingt es ihm, unter selbständiger Verwertung Burkescher Gedanken, noch tiefer in das Wesen des strittigen Begriffs einzudringen. Um nicht den einmal gewählten Rahmen unserer Darstellung, die Aufeinanderfolge der Mendelssohnschen Abhandlungen, zu durchbrechen, wollen wir auf diese Weiterbildung des Erhabenen erst weiter unten im Kapitel „Rhapsodie“ eingehen.

Größere Zusätze bringt die dritte Fassung dann wieder in der Behandlung des Naiven, das gründlicher erörtert und durch zahlreiche neue Beispiele — darunter eines aus Lessings „Minna“ — erläutert wird. Klar und einfach lautet hier eine der Erklärungen, daß zum Naiven, gleichviel ob in der Kunst, im sittlichen Charakter oder in der Gesichtsbildung, „allezeit kunstlose Einfalt im Äußerlichen und Würde oder Wichtigkeit im Inneren erfordert werden“ (I, 342). Doch kennt der Verfasser auch jene Art von Naivität, welcher der heutige Gebrauch des Wortes am meisten entspricht und bei der von innerer Bedeutung und

Würde nicht gut die Rede sein kann. Eine breitere Ausführung ist dem Teil über die Wirkungen des Naiven und den inneren Zusammenhang tragischer und komischer Empfindungen zu teil geworden: — eine Materie, die früher nur angedeutet war. Die Schlußworte (bereits in der vorigen Rezension) geben den einsichtsvollen Bewunderer Shakespeares zu erkennen, dem sie offenbar in erster Linie gelten, wenn auch sein Name nicht genannt wird: „Man sieht hieraus, wie ungegründet die Meinung einiger Kunstrichter sei, die alle Empfindungen, die einen Anstrich vom Lächerlichen haben, von der tragischen Schaubühne verbannen wollen“ (I, 347).

Grazie, Reiz, Anmut.

Zu den Zusätzen der dritten Fassung, die wir als eine wirkliche Bereicherung der Abhandlung ansehen müssen, gehört auch die Stelle über die „Grazie oder die hohe Schönheit in Bewegung“, bei der wir ihrer Wichtigkeit wegen noch verweilen müssen. Die Grazie, wird gesagt, „ist mit dem Naiven verbunden, da die Bewegungen des Reizenden natürlich, leichtfließend und sanft auf einander hinweggleiten und ohne Vorsatz und Bewußtsein zu erkennen geben, daß die Triebfedern der Seele, die Regungen des Herzens, aus welchen diese freiwilligen Bewegungen fließen, ebenso ungezwungen spielen, ebenso sanft übereinstimmen und ebenso kunstlos sich entwickeln. Daher ist auch allezeit die Idee der Unschuld und der sittlichen Einfalt mit der hohen Grazie verbunden. Je mehr diese Schönheit in der Bewegung mit Bewußtsein verbunden und ein Werk des Vorsatzes zu sein scheint, desto mehr weicht sie von dem Naiven ab und erlangt den Charakter des Gesuchten, und wenn die inneren Regungen damit nicht übereinkommen, des Affektierten. Nichts ist so abgeschmackt als affektierte Naivität oder Einfalt im Äußerlichen, der wir es ansehen, daß sie Absichten hat und Ansprüche machen will“ (I, 341).

Die Schönheit der Bewegung ist von Mendelssohn schon früher, nämlich im 11. Briefe „Über die Empfindungen“ (I, 150 f.), und zwar mit direktem Hinweise auf Hogarths „Zergliederung der Schönheit“, behandelt worden. Daher tritt sie dort auch, wie in der Myliusschen Übersetzung Hogarths, unter dem Namen „Reiz“ auf: „Vielleicht würde man ihn [den Reiz] nicht unrecht durch die Schönheit der wahren oder anscheinenden Bewegung erklären. Ein Beispiel der ersteren sind die Mienen und Geberden der Menschen, die durch die Schönheit in den Bewegungen reizend werden; ein Beispiel der letzteren hingegen die flammigen oder mit Hogarthen zu reden, die Schlangenlinien, die allezeit eine Bewegung nachzuahmen scheinen.“

In den später geschriebenen Anmerkungen zu den Briefen kommt ihr „Herausgeber" noch einmal auf diesen Versuch des Theokles zurück, in wenig Worten einen deutlichen Begriff vom Reize zu geben — „ein Wort, dessen Bedeutung sonst sehr schwankend zu sein pflegt."[1]) Die Anmerkung wiederholt in Beispielen, daß reizend immer nur eine wirkliche oder scheinbare Bewegung genannt werden könne, zieht als Eideshelfer — was Mendelssohn auch sonst häufiger tut — das Dictionn. encycl. (Art. „Grace" par Mr. Watelet) heran und betont schließlich, daß auch in den übrigen Künsten, nicht bloß in Plastik und Malerei, etwas liegen dürfte, was sich auf einen ähnlichen Begriff zurückführen läßt (I, 180).

Zum dritten Male taucht dann der „Reiz" in den Lessing unmittelbar beeinflussenden Noten zum „Laokoon" auf, wo sogar der Versuch einer Worterklärung gemacht wird: „Reizend ist nur die Schönheit der Form in Bewegung, denn diese erregt in uns das Verlangen, sie wiederholt zu sehen, reizt uns zur Aufmerksamkeit. Es gibt auch einen sinnlichen Reiz, der nicht aus der Schönheit entspringt, und dieser kommt sogar dem Geschmack zu" (Lachm.-Muncker XIV, 369).

Vergleicht man die (mit der Laokoonnote übereinstimmenden) Ausführungen der Briefe „Über die Empfindungen" mit denen unserer Abhandlung, so macht sich in den letzteren ein entschiedener Fortschritt der Auffassung bemerkbar. Der Begriff des „Reizes" hat nicht nur seinen Namen gewechselt — „Grazie", „hohe Schönheit in Bewegung" —, sondern er erscheint auch vergeistigt und wird als Ausdrucksform einer seelischen Harmonie gefaßt.[2]) Während in den „Briefen" ganz nach Hogarths Beispiel nur der Schlangenlinien und des lieblichen Mienen-

---

1) Vgl. dazu Will. Hogarth in der Vorrede zu seinem Werk (Übers. von Mylius, 1754): „Das Je ne sai quoi ist ein Modeausdruck für den Reiz geworden." — Lessing, Lachm.-Muncker, VI, 134 (Auszug aus dem „Schauspieler"): „Es ist ein ich weiß nicht was, wodurch ein Frauenzimmer reizend wird und ohne welches sie nur umsonst schön ist; es ist eine gewisse siegende Anmut, welche ebenso gewiß allezeit rührt, als es gewiß ist, daß sie sich nicht beurteilen läßt." — Lessing, ebenda S. 150. — Burke in der Garveschen Übersetzung von 1773, S. 197. — Dan. Webb, „Untersuchg. des Schönen in der Malerei," verdeutscht 1766, S. 56 f.

2) Allgemein werden diese Ideeen in den beiden nahverwandten Abhandlungen „Zufäll. Gedanken über die Harmonie der inneren und äußeren Schönheit" und „Über einige Einwürfe gegen die Physiognomik" rc. im „Deutschen Museum" von 1778 ausgesprochen (vgl. oben S. 94, Anm.): „Die Maschinen der Natur sind von den Kunstmaschinen darin unterschieden, daß bei jenen das Innere und Äußere, Materie und Form, Kraft und Schein allezeit in der genauesten Verbindung stehen .... Mit andern Worten: Die Naturmaschinen haben eine Physiognomik, die Kunstmaschinen aber nicht" (IV, 1, 46).

spiels gedacht wird, findet hier sofort die Beziehung auf die seelische Physiognomie des Menschen statt, — und zwar nur des Menschen, während Moses anderswo, nämlich in den Anmerkungen zu Burke, gelegentlich sogar von dem Reize des Weinstocks und Orangenbaumes und der Naivität des Schoßhündchens spricht („Lgs. Leben" II, 219).

Obwohl also die konfrontierten Stellen ein und denselben Gegenstand behandeln, fehlt doch der rechte Zusammenhang, der den Passus von der „Grazie" in unserer Abhandlung als eine Entwickelung und Fortbildung jener Stelle über den „Reiz" erkennbar machte. Vom rein zeitlichen Verhältnis abgesehen, folgt nicht die eine auf die andere, sondern sie gehen neben einander her. Da nun auch die Erörterung der „Grazie" sich weder in der ersten noch in der zweiten Fassung der Abhandlung findet, vielmehr erst in die von 1771 eingeflochten ist, so liegt die Vermutung nahe, daß hier ein neuer, fremder Einfluß stattgefunden habe. Den Briefen „Über die Empfindungen" kam die Anregung von Hogarth; woher stammt sie hier? An Burke, dessen Bekanntschaft ja schon in den fünfziger Jahren gemacht wurde, ist nicht zu denken: der seelische Inhalt der Anmut ist ihm unbekannt, und im Grunde gebraucht er eingestandenermaßen (Burke S. 197; „Lgs. Leben" II, 219; M. M. IV, 1, 340), wie Hogarth und selbst noch Sulzer, Schönheit und Reiz häufig durch einander.[1]) Auch bei Webb („Untersuchungen des Schönen") und Hagedorn („Betrachtungen über d. Malerei"), denen die Grazie als Begleiterscheinung der Bewegung nicht unbekannt ist, fehlt doch die wichtige Beziehung auf das Seelische.

Notwendig aber wird unsere Aufmerksamkeit auf H. Homes „Elements of criticism" gelenkt, die 1762 zu erscheinen begannen und bereits in den sechziger Jahren von Joh. Nik. Meinhard ins Deutsche übersetzt wurden. Was Home im 11. Kapitel seines Werks über „Grace" sagt (Übersetzung von 1772. I, 478 ff), stimmt ziemlich genau mit der „Grazie" Mendelssohns überein. Nach Home ist Anmut

1) Sulzer, „Theorie" xc. (1792) I, 150 „Anmutigkeit"; IV, 88 „Reiz". „Reizend" und „anmutig" ist hier noch kein fester ästhetischer Begriff, vielmehr oft s. v. a. „angenehm", „gefällig". Ähnlich ist es bei Winckelmann, der z. B. eine im 1. Stück des V. Bandes der „Bibliothek" abgedruckte Abhandlung „Von der Grazie in Werken der Kunst" mit den Worten beginnt: „Die Grazie ist das vernünftig gefällige," es aber wenig anschaulich macht, was er eigentlich darunter versteht. In Werken der Kunst „geht die Grazie nur die menschliche Figur an und lieget nicht allein in deren Wesentlichem, dem Stande und Geberden, sondern auch in dem Zufälligen, dem Schmucke und der Kleidung" (Citiert nach der 2. Auflage der „Bibliothek" von 1762, V, 1, 15).

eine angenehme, von der Bewegung unzertrennliche Eigenschaft, die lediglich im Gesichte des Menschen zum Ausdrucke kommt. Hierin geht Moses, wie später Schiller, weiter, indem er auch den sonstigen Bewegungen des Körpers Anmut zugesteht; jedoch ist zu beachten, daß auch er seine Erörterung an das Naive in der Gesichtsbildung anknüpft.

Zur Anmut, fährt Home fort, wird mehr als bloße Eleganz und Gefälligkeit der Bewegungen erfordert. Dieses „mehr" muß aus den Veränderungen der Gesichtszüge entstehen: „und aus welchen Veränderungen könnte es natürlicherweise wohl entstehen als aus solchen, die gewisse geistige Eigenschaften ausdrücken, wie Sanftmut, Wohlwollen, Erhabenheit, Würde? Diese Erklärung scheint die richtige zu sein; denn unter allen Gegenständen rühren uns geistige Eigenschaften am meisten, und der Eindruck, den das Anmutige auf einen Zuschauer von Geschmack macht, ist zu stark, um aus einer bloß körperlichen Ursache herzukommen . . . Nach meiner Meinung kann Würde[1]) allein, mit einer artigen Bewegung verbunden, Anmut hervorbringen; aber noch mehr, wenn andere Eigenschaften hinzukommen, besonders die von der Klasse der erhabenen." Auch die Schlußbemerkung Homes klingt bei Mendelssohn in seinen Ausführungen über die „affektierte Naivität" an. Home sagt nämlich: „Eine Person wird sich umsonst bemühen, reizend zu sein, wenn es ihr an Eigenschaften fehlt, die liebenswürdig sind. Es ist wahr, ein Mensch kann eine Idee von Beschaffenheiten haben, die ihm fehlen, und durch Hilfe dieser Idee kann er sich bemühen, diese Eigenschaften in Blicken und Geberden auszudrücken: aber solche erkünstelte Ausdrücke würden zu schwach und zu dunkel sein, um anmutig zu scheinen" (a. a. O. S. 482). —

Die Einführung des hier behandelten Begriffs in unsere Ästhetik hat eine vielerörterte Geschichte. Th. Vischer („Ästh." I, 184) und mit ihm Blümner („Lessings Laokoon," [2]1880, S. 641) nehmen für Lessing den Primat in Anspruch, was durchaus von der Hand zu weisen ist, da Lessing im „Laokoon" weiter nichts bringt als den auf Hogarth zurückgehenden und von Mendelssohn ja schon dreimal vorher behandelten Begriff des „Reizes". Guhrauer („Lessing" II[2], 43) führt — mit Übergehung unseres Philosophen — den Begriff von Schiller über Lessing auf Home zurück. Hettner, Kanngießer, Brasch, Riedel, der Herausgeber des „Laokoon" in der Hempelschen Ausgabe, u. a. nehmen den Engländer ebenfalls als

---

1) Unter Würde versteht Home das Gefühl des Menschen von dem Werte seiner Natur. Auch bei M. ist Grazie eng mit Naivität verbunden, diese aber erfordert stets „Einfalt im Äußerlichen und Würde oder Wichtigkeit im Innern."

Quelle an, betrachten aber Moses als Vermittler zwischen diesem einerseits und Lessing und Schiller andererseits: — eine Auffassung, welche unsere Untersuchung im wesentlichen bestätigt hat. Braitmaier kommt dagegen zu folgendem Schluß:

Zuerst (1740) führt Breitinger [s. Braitmaier I, 163] den Begriff in Deutschland ein und verwendet hierfür das Wort Artigkeit, Indes dies blieb, wie es scheint, unbeachtet. J. J. 1755 führt nun M. den Begriff von Hogarth aus aufs neue ein. Lessing entlehnt ihn direkt von Moses und verwendet stets das Wort Reiz. Von einer Entlehnung aus Homes „Elements of criticism" kann keine Rede sein. Denn: „M. nennt Home nirgends, kennt ihn wohl gar nicht."[1]) Die Fassung des Begriffs bei M. ist ferner richtiger und inhaltsreicher als bei Home. Schiller endlich „schließt sich in seiner bekannten Abhandlung, des [mit dem 11 Kap. Homes „Dignity and Grace"] gleichlautenden Titels ungeachtet, an M. und und nicht an Home an." „Wir glauben hiemit," so schließt Braitmaier den betreffenden Abschnitt, „die Frage über die Geschichte des Begriffs Reiz oder Anmut in Deutschland bis auf Schiller endgültig erledigt zu haben" (II, 169).

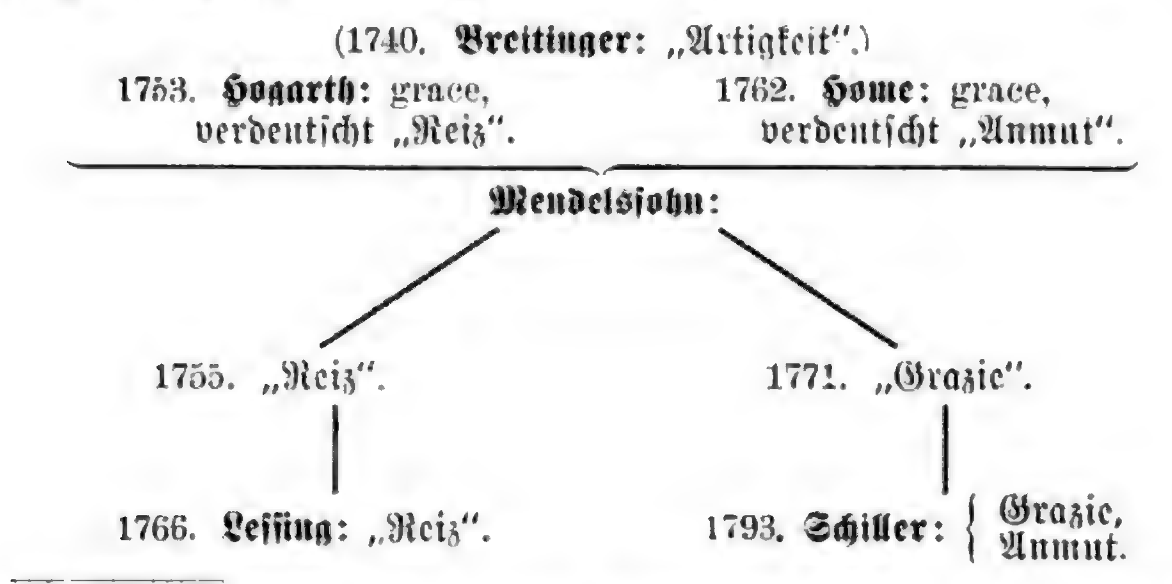
Wir werden weder dieser allgemeinen Bemerkung noch den speziellen Beweisführungen Braitmaiers zustimmen können. Nach seiner Darstellung wäre Home, entgegen der bisherigen Annahme, von keinem weiteren Einflusse auf die Fixierung des Begriffs gewesen, als daß Schiller etwa den Namen seiner Abhandlung „Über Anmut und Würde" von ihm entlehnt hätte. Wir wissen es aber genau, daß Schiller den Engländer gekannt und sich sogar mit seiner Theorie gelegentlich auseinandergesetzt hat (vgl. die 2. Anm. der Abhandlung: Sämtl. Werke, Cotta, 1883, IV, 464 und die Anm. auf S. 491 f.). Und wenn Braitmaier behauptet, daß Home unserem Moses wohl ganz unbekannt war und nie von ihm genannt wird, so ist das einfach ein Versehen. Denn Mendelssohn schreibt unter dem 20. Novbr. 1763 an Abbt: „Mylord Home, der Verf. der Elements of criticism, liefert in demselben Bande eine Abhandlung über die Grundsätze der Sittlichkeit, welche sehr schön sein soll. Seine Grundsätze der Kritik sind vortrefflich; und er hat das Glück gehabt, in Hrn. Meinhard, Verf. des Versuchs über die italienische Dichtkunst, einen so vortrefflichen Übersetzer zu finden, als Batteux an Ramler gefunden hat" (V, 277).

Nun bedürfen wir aber gar nicht derartiger äußerlicher Belege, um von einer Anregung durch Home überzeugt zu sein. Braitmaier irrt sich eben, wenn er annimmt, daß die betreffenden Stellen bei Mendelssohn in den Briefen „Über die Empfindungen" und in der Abhandlung „Über das Erhabene

1) So auch II, 79: „Eine Bekanntschaft mit Homes Elem. of criticism dagegen läßt sich nicht nachweisen."

und Naive" konvergieren oder gar dasselbe aussagen[1]), und daß andererseits die zweite Fassung so sehr von Homes Betrachtungen abweiche. Wenn Braitmaier die Fixierung des Begriffs bei Mendelssohn richtiger und inhaltsreicher findet, so können wir ihm darin wohl recht geben; aber spricht diese Vertiefung und klarere Durchbildung gegen eine äußere Anregung?

Verfolgen wir den Entwickelungsgang des ästhetischen Schlagwortes weiter, so muß es sofort auffallen, daß Lessings Auseinandersetzungen im XXI. Abschnitt des „Laokoon" (Lachm.-Munker IX, 130) sich in Form und Inhalt lediglich an die erste Fassung Mendelssohns, die viel späteren Schillers dagegen lediglich an die zweite halten. Die beiden, bereits bei Mendelssohn vorhandenen, aus verschiedenen Quellen der englischen Ästhetik hergeleiteten Auffassungen von grace wirken also getrennt fort. Für Lessing, der überhaupt den Ton stark auf die körperliche Schönheit legt, ist „Reiz" nur Schönheit in Bewegung, für Schiller, „welcher die Beziehung auf das Moralische und die vernünftige Idee wieder mithinein nimmt," ist „Anmut" eine vergeistigte Schönheit, welche sich nicht allein auf das Äußere, sondern auch auf die Veränderungen im Gemüte bezieht (vgl. Guhrauer, „Lessing" II², 43). Eine wie große Anleihe nun Lessing und Schiller, jeder für sich und auf seine Art, etwa direkt bei Mendelssohn gemacht haben, läßt sich natürlich nicht feststellen; wir begnügen uns zu konstatieren, daß sich ihre Lehren mit denen bei Mendelssohn entwickelten der Hauptsache nach decken. Eine schematische Übersicht würde unser Ergebnis in dieser Frage folgendermaßen darstellen:



1) Einem ähnlichem Irrtume begegnen wir bei F. Wohlgemuth, „H. Homes Ästhetik und ihr Einfluß auf deutsche Ästhetiker", Inaug.-Dissert., Rostock 1893, S. 61 Anm.

„Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen."

Einige in dem eben besprochenen Aufsatze und an anderen Stellen behandelten Themen werden wieder aufgenommen in der Anfang Oktober 1761 in den „Philosophischen Schriften" (II, 1—66) erschienenen Abhandlung „Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen" (Werke I, 237—277). Mendelssohn legte auf diese Nachtragsarbeit entschiedenen Wert (vgl. I, 105; V, 262) und hat sie bei der Neuausgabe seiner „Philos. Schriften" von 1771 noch wesentlich bereichert. Für die Ästhetik kommen daraus insbesondere folgende Momente in betracht:

1. Die Auseinandersetzung mit Dubos-Lessing über die Frage, inwieweit und warum Mißfallen an einem Gegenstande mit Wohlgefallen an seiner Vorstellung bestehen könne,
2. die Erörterung, welche Rolle die Illusion in der Kunst spiele,
3. die vertiefte Auffassung des Erhabenen,
4. die Behandlung des Lächerlichen und
5. die Frage nach den Beziehungen zwischen Kunst und Moral.

Den letzten Punkt haben wir bereits oben S. 25—40 (vgl. besonders S. 37) im Zusammenhange behandelt. Auch auf Mendelssohns Stellung zur „Emotionstheorie" brauchen wir nicht näher einzugehen, da sie namentlich durch Braitmaier II, 201 ff. und R. Sommer S. 125 ff. hinreichend beleuchtet worden ist. Nur so viel sei erwähnt, daß Mendelssohn, im Verfolg Lessingscher Anregungen, in der „Rhapsodie" den Satz aufstellt: Die objektive Unvollkommenheit erregt keineswegs reine Unlust, sondern eine vermischte Empfindung. „Von Seiten des Gegenstandes, und in Beziehung auf denselben, empfinden wir, bei der anschauenden Erkenntnis seiner Mängel, zwar Unlust und Mißfallen; allein von seiten des Vorwurfs werden die Erkenntnis- und Begehrungskräfte der Seele beschäftigt, d. h. ihre Realität vermehrt, und dieses muß notwendig Lust und Wohlgefallen verursachen . . . Selbst die Mängel und Übel des Gegenstandes können als Vorstellungen, als Bestimmungen des denkenden Vorwurfs, gut und angenehm sein" Das sei der Grund, warum selbst „die zartesten, mit dem Dichter zu reden, weichgeschaffensten Seelen der Kinder sich an der Erzählung schrecklicher Abenteuer aus den Zeiten der Vorwelt ergötzen und vor Furcht zittern" . . . „Sobald wir in den Stand gesetzt

werden, die Beziehung auf uns von der Beziehung auf den Gegenstand zu trennen, so ist die Kenntnis des Übels, die Mißbilligung desselben, und die Äußerung des Abscheues für das Böse eine sehr anziehende Beschäftigung der Seelenkräfte, die nicht ohne Wohlgefallen sein kann" (I, 242—244).

Für die Ästhetik, und besonders für die Erklärung des „Vergnügens an tragischen Gegenständen", ergeben sich aus diesen Gedanken sehr naheliegende Folgerungen, auf die wir noch mit wenigen Worten in dem Kapitel über Kant und Schiller zurückzukommen haben werden.

Dagegen empfiehlt es sich, hier einmal auf Mendelssohns Lieblingsthema von der

Illusion

näher einzugehen, zumal dieses alte Stichwort ganz neuerdings durch eine wissentschaftlich-populäre Kunsttheorie wieder eine erhöhte Bedeutung erhalten hat.

Die erste Erwähnung der Illusion finden wir in den Briefen „Über die Empfindungen" (I, 175 u. 138):

Wenn uns die Leiden eines Tugendhaften, heißt es im Beschluß, in Wirklichkeit auch unerträglich wären, so könnte ihre Darstellung im Schauspiel doch gefallen. „Denn die Erinnerung daß es nichts als ein künstlicher Betrug sei, lindert einigermaßen unsern Schmerz und läßt nur so viel davon übrig, als nötig ist, unserer Liebe die gehörige Fülle zu geben." Ähnlich ergehe es uns mit der malerischen Darstellung eines Unglücks auf hoher See.

Was hier nebenbei und gelegentlich erwähnt wird, nimmt in der Folgezeit Mendelssohns Interesse mehr und mehr in Anspruch. Im November und Dezember 1756 deutet er in dem Briefwechsel mit Lessing über das Wesen des Trauerspiels einiges von der „theatralischen Illusion" an und verheißt eine weitere Ausführung, sobald er den Gegenstand mit Nicolai durchgesprochen haben würde (V, 45 u. 57). Er versteht hier unter Illusion die Beschäftigung der unteren Seelenkräfte durch den Dichter, die durch deutliche Vernunftschlüsse, also durch die Tätigkeit der oberen Seelenkräfte, nur gehemmt und zerstört würde. Die mehrfach erwähnte weitere Ausführung folgt dann in dem Aufsatze „Von der Herrschaft über die Neigungen," der mit dem Briefe vom Januar 1757 an Lessing gelangt (IV, 1, 38, bes. 44 f.). Die für uns wichtigsten Stellen daraus lauten:

„Wenn eine Nachahmung so viel Ähnliches mit dem Urbilde hat, daß sich unsere Sinne wenigstens einen Augenblick bereden können, das Urbild selbst zu sehen, so nenne ich diesen Betrug eine ästhetische Illusion. Der Dichter muß vollkommen sinnlich reden; daher müssen uns alle seine Reden ästhetisch illudieren" (§ 11). „Soll eine Nachahmung schön sein, so muß sie uns ästhetisch illudieren; die oberen Seelenkräfte aber müssen überzeugt sein, daß es eine Nach-

ahmung und nicht die Natur selbst sei. Denn das Vergnügen, das uns die Nachahmung gewährt, besteht in der anschauenden Erkenntnis der Übereinstimmung desselben mit dem Urbilde. Es gehören also folgende beide Urteile dazu, wenn wir an einer Nachahmung Vergnügen finden wollen: „dieses Bild gleicht dem Urbilde;“ — „dieses Bild ist nicht das Urbild selbst“. — Man sieht leicht, daß jenes Urteil vorangehen muß; daher muß die Überzeugung von der Ähnlichkeit intuitive oder vermittelst der Illusion, die Überzeugung hingegen, daß es nicht das Urbild selbst sei, kann etwas später erfolgen und daher mehr von der symbolischen Erkenntnis abhangen“ (§ 12). „Das beste Mittel, uns intuitive von dem Werte der Nachahmung zu überzeugen, ist, wenn vermittelst der Illusion unangenehme Leidenschaften in uns erregt werden. a) Wenn wir eine gemalte Schlange plötzlich anblicken, so gefällt sie uns desto besser, je mehr wir uns davor erschreckt haben. Aristoteles glaubt, wir ergötzten uns, weil wir von der vermeintlichen Gefahr befreit worden wären. Allein wie unnatürlich ist diese Erklärung! Wir glauben vielmehr, der kurze Schrecken überführt uns intuitive, daß das Urbild getroffen sei. b) Daher gefallen uns alle unangenehmen Affekte in der Nachahmung.“ Auch die durch Musik hervorgerufenen Erregungen; wobei nur die Erkenntnis, daß es sich lediglich um nachgeahmte Affekte handelt, unmittelbar auf den Affekt folgen muß. c) „Aus diesen Gründen lassen sich die Grenzen des bekannten Gesetzes bestimmen: die schönen Künste sind eine Nachahmung der Natur, aber nicht die Natur selbst“ (§ 14).

Wie verhält sich nun Lessing zur Illusion? Schon in seinem Briefe vom 18. Dzbr. 1756 hatte er den Einwurf erhoben, daß „die ganze Lehre von der Illusion eigentlich den dramatischen Dichter nichts angeht, und die Vorstellung seines Stücks das Werk einer andern Kunst als der Dichtkunst ist. Das Trauerspiel muß auch ohne Vorstellung und Acteurs seine völlige Stärke behalten; und diese bei dem Leser zu äußern, braucht sie nicht mehr Illusion als jede andre Geschichte. Sehen Sie deswegen den Aristoteles noch gegen das Ende des 6. und den Anfang des 14. Hauptstücks nach“ (V, 70). Mendelssohn erwidert darauf: „Im 14. Hauptstück vom Aristoteles finde ich nichts, das meinen Lehrsätzen widerspricht“ (V, 76). In der Tat können die herangezogenen Stellen aus der Aristotelischen Poetik[1]) nur Lessings Worte bestätigen, daß das Drama aus eigenen Kräften wirken müsse; dagegen hat aber Mendelssohn gar nichts einzuwenden, wie aus § 13 der „beikommenden Gedanken“ deutlich zu ersehen ist: „Es ist nicht einmal nötig, daß ein dramatisches Stück aufgeführt würde, um zu gefallen“ 2c. Seine Meinung ist jedoch, daß die Illusion eben nicht allein auf die Schauspielkunst, wie Lessing anzunehmen scheint, nicht allein auf die „Welt des schönen

1) Offenbar sind in erster Linie folgende Sätze gemeint: *ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστίν* 2c. (Kap. VI) und: *δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον* 2c. (Kap. XIV). Ausgabe der Ars poetica von Fr. Überweg S. 11. u. 17.

Scheins" im engeren Sinne, beschränk sei, sondern in allen nachahmenden Künsten, also auch in der dramatischen Dichtkunst als solcher, statthabe.

In der ausführlichen Antwort auf den übersandten Aufsatz vom 2. Febr. 1757 verharrt Lessing in seiner Gegnerschaft. Alles Übrige in Mendelssohns Einsendung findet er vortrefflich, so daß sich nicht einmal „ein logischer Fechterstreich" dagegen tun ließe, doch müsse er den Gedanken über die Illusion seinen Beifall versagen. Lessing will an Stelle dieser Theorie, die das Wohlgefallen an traurigen Gegenständen in der Kunst erklären sollte, die wohl durch Dubos in ihm angeregte Lehre setzen, der zufolge mit der Leidenschaft, als einer bloßen stärkeren Bestimmung unserer Kraft, Lustempfindung verbunden ist: „Darin sind wir doch wohl einig, liebster Freund, daß alle Leidenschaften entweder heftige Begierden oder heftige Verabscheuungen sind? auch darin: daß wir uns bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung unserer Realität bewußt sind? Folglich sind alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten, als Leidenschaften angenehm." Lessing geht nun auf das Aristotelische, von Mendelssohn bereits mehrfach herangezogene Beispiel von der gemalten Schlange ein und erklärt die Freude daran nicht, wie es jener will, aus der Illusion, sondern eben lediglich aus der Lust, die mit der Empfindung des Affektes als solcher verbunden ist. Noch ein zweites, „entgegengesetztes Exempel" soll den Nachweis von der Überflüssigkeit der Illusionstheorie führen. „Dort in der Entfernung," fingiert Lessing, „werde ich das schönste, holdseligste Frauenzimmer gewahr, das mir mit der Hand auf eine geheimnisvolle Art zu winken scheint. Ich gerate in Affekt: Verlangen, Liebe, Bewunderung, wie Sie ihn nennen wollen. Hier kommt also die Lust über den Gegenstand = 10 mit der angenehmen Empfindung des Affekts = 1 zusammmen, und die Wirkung von beiden ist = 11. Nun gehe ich darauf los. Himmel! es ist nichts als ein Gemälde, eine Bildsäule! Nach Ihrer Erklärung, liebster Freund, sollte nunmehr das Vergnügen desto größer sein, weil mich der Affekt von der Vollkommenheit der Nachahmung intuitiv überzeugt hat. Aber das ist wider alle Erfahrung; ich werde vielmehr verdrießlich. Und warum werde ich verdrießlich? die Lust über den vollkommenen Gegenstand fällt weg, und die angenehme Empfindung des Affekts bleibt allein übrig" (V, 79).

Eine Widerlegung der Illusionstheorie, soweit diese die Freude an der Nachahmung und der Fähigkeit des Künstlers erkären soll, ist hiermit m. E. nicht gegeben. Man könnte den Ansatz zu einer Widerlegung etwa nur in den Worten finden, es sei „wider alle Erfahrung", daß das Vergnügen mit der wahren

Erkennung des Objektes größer werde. Nun ist es keineswegs so ausgemacht, wie Lessing will, daß die Entdeckung des wahren Sachverhalts einen jeden Beschauer „verdrießlich mache"; vielmehr wird Lessings Rechnung dadurch fehlerhaft, daß er daraus einen wichtigen, für keinen unparteischen Betrachter zu übersehenden Faktor eliminiert: die Freude an der Erkennung selbst mit der darauf notwendig folgenden, mehr oder minder unbewußten Vergleichung zwischen dem Urbilde der Natur und dem Abbilde, das die Geschicklichkeit des Künstlers so vollendet hervorgebracht hat.

Die von Lessing gebrauchten Wendungen „Wozu brauchen wir nun hier die Illusion?" (V, 79) und „Ich sehe nicht ein, warum man das Vergnügen der Illusion erst zu Hilfe rufen müsse" (V, 84) weisen darauf hin, daß es ihm auch weniger um eine Widerlegung als um einen Ersatz der Illusionstheorie zu tun war. Das von ihm so betonte Vergnügen an der Erhöhung unseres Realitätsbewußtseins durch Affekte besteht schon zu recht und hat ohne Zweifel einen gewissen Anteil an dem Genuß, den wir an tragischen Gegenständen haben. Es ist nur die Frage, ob daneben — zur Erklärung des rein künstlerischen Genusses, der Freude an der Nachahmung und der darin bewährten „Geschicklichkeit des Künstlers", — nicht auch die Illusionstheorie ihre Berechtigung habe. Das eine schließt wenigstens das andere keineswegs aus; ja mir scheint, daß Lessing auf das Problem des spezifischen Kunstgenusses, um das es Moses allein zu tun ist, überhaupt nicht eingeht. Seine allerdings nur fragmentarischen Erörterungen zielen auf das „emotionelle" Ernstgefühl, das durch den Inhalt der Tragödie in uns erregt werden kann, den ästhetischen Genuß als solchen aber kaum berührt; Mendelssohn dagegen spricht ausschließlich von den durch die Kunst hervorgerufenen Scheingefühlen.

Und so lautet denn auch die Antwort Mendelssohns. Es kommt ihm nicht in den Sinn, den Wert der Lessingschen Ausführungen an sich in Abrede zu stellen, und er hat sie sogar später in der schon oben erwähnten Stelle der „Rhapsodie" verwertet. Er gibt in seinem Antwortschreiben der Freude darüber Ausdruck, die schwierige Materie so geistreich von dem Freunde behandelt zu sehen. Nur sieht auch er nicht ein, inwiefern in diesen Deduktionen eine Entgegnung auf seine Theorie oder auch nur ein Ersatz dafür liege: „Ich habe," schreibt er unter dem 2. März 1757, „auf Ihren letzten Brief noch nicht geantwortet. Wissen Sie aber warum? ich muß erst wissen, was Sie von Ihrem sehr schönen Grundsatze für Gebrauch machen wollen. Sie haben vollkommen Recht. Das Vermögen, Vollkommenheiten zu lieben und Unvollkommenheiten zu verabscheuen, ist eine Realität und also eine Vollkommenheit.

Die Ausübung derselben muß uns also notwendig Vergnügen gewähren. Schade, daß mir diese feine Bemerkung unbekannt war, als ich meine „Briefe über die Empfindungen" geschrieben. Dubos und ich haben viel von der Annehmlichkeit der nachgeahmten Vollkommenheiten geschwatzt, ohne den rechten Punkt getroffen zu haben. Wollen Sie aber aus diesem Satze irgend Folgen ziehen? versprechen Sie sich einigen Nutzen davon in unserer Streitsache? Dieses muß ich wissen, und zwar bald, damit wir näher zum Zwecke schreiten können" (V, 81 f.). Lessing hatte dann auch vor, seinen Standpunkt in einem „ordentlichen Buche" auseinanderzusetzen, und dieses sollte, wie er am 29. März schreibt, auch die Folgen enthalten, die er aus seinem von Mendelssohn so beifällig aufgenommenen Grundsatze ziehen zu dürfen glaubte (V, 84). Leider ist aus dem Vornehmen, dessen noch einige Male gedacht wird, wieder nichts geworden.

Übrigens waren auch die in dem Lessingschen Briefe behandelten Beispiele nicht geeignet, den Streitpunkt sonderlich zu klären. Es handelte sich doch für die beiden Korrespondenten um die Begründung des Vergnügens, das wir auch an abschreckenden und abscheulichen Dingen in der künstlerischen Nachahmung empfinden. Die Beispiele aber, besonders das von der Schönen im Bilde, haben mit der Kunst wenig zu schaffen, können sich vielmehr nur auf Kunststückchen und Spielereien beziehen. Wo gibt es denn ein „Gemälde", eine „Bildsäule", die diesen Namen verdienten und uns derartig täuschen, daß wir Kunstgebilde für Wirklichkeit halten? Falls es denkbar wäre, daß ich die Leinwand, den Marmor, kurz das Material nicht sofort als solches erkenne, wird mich nicht wenigstens der Rahmen des Gemäldes, das Piedestal der Bildsäule daran gemahnen, daß ich ein Werk der Nachahmung vor mir habe?[1])

---

1) Man möchte hier Herders Räsonnement aus dem „Vierten Wäldchen" gegen Riedels Kompilationen anführen: „Aber wir würden in der Entfernung eine solche Statue für einen lebenden Menschen ansehen und darauf zugehen!" Warum nicht gar für ein Gespenst ansehen und das Ave Maria beten? Ist die Entfernung so groß, daß das Auge noch nichts unterscheiden kann: so ist's noch nicht im Horizont seiner Wirkung; er gehe näher, er suche Standpunkt und er wird sich bei allem Geschmier von Farben keinen lebenden Menschen träumen. In jedem weitern Falle ist's nicht Fehler der Kunst, einen Jupiter des Phidias für einen Glockenturm anzusehen, sondern Mangel der Brille: und dieser kann wohl in der Ästhetik nichts erklären" (Suph. IV, 70). — In einem lesenswerten Aufsatz über „Die Illusion in der Kunst" führt ein Ästhetiker unserer Tage, K. O. Erdmann, über diesen Punkt folgendes aus: „Absolute Illusionen, also wirkliche Täuschungen und Verwechslungen treten bei künstlerischen Darbietungen nur in verschwindenden Ausnahmefällen auf . . . Eifern Ästhetiker schlechthin gegen die Illusion in der Kunst, so kann man mit Sicherheit annehmen, daß sie diese Art der absoluten Illusion im Auge haben. Im Grunde lohnt sich's aber nicht auf diese Fälle einzugehen. Sie bilden verschwindende Ausnahmen, die mit dem

Mit einem Worte, diese Beispiele wären nur dann angebracht, wenn es sich in der Illusionstheorie Mendelssohns prinzipiell nicht um eine ästhetische, sondern um jene grobe, materielle Täuschung handelte, die geflissentlich alles fernhält, was die Nachahmung als Nachahmung kennzeichnet. Mendelssohn betont aber immer wieder, daß bei der Betrachtung des Kunstwerkes „die oberen Seelenkräfte überzeugt sein müssen, daß es eine Nachahmung und nicht die Natur selbst sei", und schließt seinen Aufsatz mit den Worten: „Aus diesen Gründen lassen sich die Grenzen des bekannten Gesetzes bestimmen: die schönen Künste sind eine Nachahmung der Natur, aber nicht die Natur selbst."

Andererseits läßt sich nicht verkennen, daß Mendelssohn selbst den Keim der Konfusion von Anfang an in seine Lehrsätze hineinträgt. Wenn wir den Satz lesen: „Soll eine Nachahmung schön sein, so muß sie uns ästhetisch illudieren; die oberen Seelenkräfte aber müssen überzeugt sein, daß es eine Nachahmung und nicht die Natur selbst sei", so kann das im Sinne einer haltbaren Theorie doch nur so zu verstehen sein, daß die beiden geforderten Vorgänge der sinnlichen Illusion und der besseren Einsichtnahme der oberen Seelenkräfte zeitlich zusammenfallen! Die Formulierung des Satzes widerspricht dieser einzig möglichen Auffassung auch nicht; wohl aber manche gelegentliche Bemerkung Mendelssohns, die beweist, daß er noch der völligen Klarheit ermangelte und die ästhetische Illusion, die sich strenge innerhalb der Kunstgrenzen bewegt, mit jenem Betruge einer noch heute vielbeliebten Afterkunst konfundierte, der es allein auf Überraschung und Düpierung des Beschauers ankommt. So wenn er in einem Briefe von der Vernunft spricht, die „nach geendigter Illusion wieder das Steuer ergreift" (V, 57), oder wenn es in dem Aufsatze „Von der Herrschaft über die Neigungen" heißt: „Wenigstens einen Augenblick müssen sich unsere Sinne bereden können, das Urbild selbst zu sehen" oder „Die Überzeugung, daß es nicht das Urbild selbst sei, kann etwas später erfolgen" (IV, 1, 44). Ja, schon das von den Vorgängern übernommene Wort „Betrug" konnte und mußte zu Mißverständnissen und Irrtümern Anlaß geben und hätte ein für allemal durch den noch nicht abgenutzten Ausdruck „ästhetische Illusion" ersetzt werden sollen, den Mendelssohn unter Billigung des Freundes gewählt hatte (vgl. V, 76 und 78). Auch ist es Mendelssohn, und nicht Lessing, der zuerst auf das deplacierte und mißverstandene aristotelische Beispiel von der gemalten Schlange verfällt (s. V, 45 u. IV, 1,45).

normalen Kunstgenuß nichts zu schaffen haben. Denn bei diesem werden natürlich Kunst und Natur nicht ernstlich verwechselt" („Kunstwart" 1903, Jahrg. XVI, Heft 16, S. 153 f.).

Aristoteles hat damit garnicht die Wirkung eines Kunstwerkes nachweisen wollen, spricht vielmehr an der Stelle nur „von dem Ursprung der Kunst und erklärt ihre ersten rohen Anfänge aus dem Vergnügen, das wir an der Nachahmung überhaupt empfinden; nicht also von der künstlerischen Nachahmung ist die Rede, die sich als solche gibt, sondern von der Nachahmung überhaupt, die im Leben als solche gerade umgekehrt darauf ausgeht, zu täuschen." (H. Baumgart, „Hdb. d. Poetik" S. 520). Wenn — woran doch sehr zu zweifeln ist! — eine recht vollendete Täuschung an einem Kunstwerke einmal möglich sein sollte, so ist dieses jedenfalls nicht geeignet, als Exempel für eine Theorie zu dienen, welche die ästhetische Illusion an den Schöpfungen aller nachahmenden Künste nachzuweisen bestrebt ist.

Die „neuen Gedanken" von der Illusion stehen somit noch auf schwachen Füßen, und man würde ihnen wenig Beachtung schenken, wenn Mendelssohn nicht immer wieder darauf zurückkäme, und schließlich nicht auch ein Fortschritt zu bemerken wäre. Da im „ästhetischen Briefwechsel", wo nur noch 1768 einmal eine gelegentliche Erwähnung der Illusion auftaucht (V, 181), keine Einigung erzielt worden ist, geht Mendelssohn daran, seine bisher fast nur privatim geäußerten Ideen in seinen Abhandlungen darzulegen. In der zweiten Ausgabe der „Hauptgrundsätze" von 1761 findet sich folgender Passus eingeschaltet:

„Die Gegenstände [der künstlerischen Darstellung] können entweder in der Natur anzutreffen oder erdichtet sein. In beiden Fällen muß der Ausdruck, dessen sich die Kunst bedienet, unsere Sinne täuschen. Das heißt, wir müssen eine solche Menge von Merkmalen auf einmal wahrnehmen, daß wir die Sache selbst uns lebhafter vorstellen als die ausdrückenden Zeichen; und zwar um so viel lebhafter, daß unsere Sinne, wenigstens einen Augenblick, die Sachen selbst vor sich zu sehen glauben. Dieses ist der höchste Grad der anschauenden Erkenntnis, den man die ästhetische Illusion nennt. Man sieht hieraus, daß in dem Falle, wenn die Gegenstände in der Natur anzutreffen sind, der Ausdruck auch getreu sein müsse, d. h. er muß uns alle Teile des Gegenstandes so abbilden, wie wir sie an ihm selbst vermittelst der Sinne wahrgenommen haben würden. Die Abbildung eines Gegenstandes, die mit allen seinen Teilen genau übereinstimmt, wird eine Nachahmung genannt; daher ist die Nachahmung in diesem Falle eine notwendige Eigenschaft der schönen Künste und Wissenschaften" („Phil. Schr.", 1761, II, 77 f.).

Genauer geht auf das Thema die dritte Rezension der „Hauptgrundsätze" ein, wo die Illusion auch zur Erklärung der Tatsache herangezogen wird, daß von Natur widrige und unangenehme Gegenstände in der Nachahmung Wohlgefallen erregen:

Wenn auch die Annehmlichkeiten der Kunst „eine Täuschung hervorbringen, d. h. die Sinne so lebhaft rühren, daß wir die Sache

selbst zu sehen glauben, so bleiben doch allezeit noch viel Nebenumstände zurück, die nicht zum Gebiete der Kunst gehören und uns zur rechten Zeit erinnern, daß wir nicht die Natur selbst sehen. So oft also die Werke der Kunst ein Vorbild in der Natur haben, das sie nachahmen, so wird dieses Vorbild selbst an und für sich sowohl unangenehm als angenehm sein und in beiden Fällen in der Nachahmung Wohlgefallen erregen können. Jedoch wird dieser Unterschied dabei zu bemerken sein: das angenehme Vorbild wird an und für sich sowohl in Beziehung auf den Gegenstand als in Beziehung auf den Vorwurf Lust erregen. Diese wird durch die Schönheiten der Kunst in der Nachahmung erhöht und durch die Täuschung der Sinne, so lange sie währt, in eine süße Entzückung verwandelt. Hingegen führt die bald darauf folgende Erinnerung, daß wir Kunst und nicht Natur sehen, etwas Unangenehmes mit sich, indem wir die angenehmen Vorbilder lieber selbst als im Nachbilde zu sehen wünschen.[1] — Die in der Natur unangenehmen Vorbilder aber erzeugen in der Nachahmung eine weit vermischtere Empfindung. An und für sich ist ihre Vorstellung in Beziehung auf den Gegenstand unangenehm, in Beziehung auf den Vorwurf aber mit einiger Lust vermischt. Diese wird durch die Schönheiten der Kunst erhöht, und die sinnliche Täuschung wird auch hier angenehm, indem sie uns von der Vollkommenheit der Nachahmung versichert. Sobald aber diese Täuschung das Objektive zu sehr hebt und unangenehm zu werden anfängt, kommt ihr die wohltätige Erinnerung zu statten, daß wir das Urbild nicht selbst vor Augen haben, wodurch das Angenehme herrschend wird und sich ganz der Seele bemeistert" (I, 285 f.).

Auch gegen diese Auslassungen bleiben noch die Bedenken bestehen, die wir oben geäußert haben; vor allem wird — wenigstens liegt das bisweilen im Ausdruck! — eine vollständige, wenn auch nur momentane Sinnestäuschung angenommen, von der man nicht gut begreift, wie sie sich mit der besseren Überzeugung der oberen Seelenkräfte reimt. — Weit verständlicher nun treten uns die vielerwogenen Gedanken in der „Rhapsodie", und zwar erst in der Ausgabe von 1771, entgegen. Die betreffende Stelle, in der wir den endgültigen Ausdruck der sich fast über zwei Jahrzehnte fortspinnenden Gedankenreihe erblicken dürfen, ist mit der vorigen gleichzeitig im Druck erschienen, macht aber den Eindruck, als ob sie weit später abgefaßt wäre. Moses tat sich selbst etwas darauf zu gute. „Einige Gründe von den Grenzen der ästhetischen Täuschung," sagt er in der Vorrede I, 105, „die bei dieser Gelegenheit vorkommen, können in der Theorie der schönen Künste und Wissenschaften von nicht geringem Nutzen sein. Man scheint noch immer nicht untersucht zu haben, wie weit der Künstler seine Illusion treiben kann; da es doch offenbar Grenzen geben muß, wo sie aufhört angenehm zu sein, wo die Nachahmung, wie man zu sagen pflegt, gar zu natürlich wird. Ich schmeichle mir, einige Gründe an-

1) Das Hineintragen eines derartigen Unlustmomentes erscheint recht gekünstelt und beruht offenbar auf einer Reminiszenz an Lessings Ausführungen in seinem Briefe vom 2. Febr. 1757 (s. oben S. 126).

gegeben zu haben, wodurch diese Grenzen, zum Gebrauche der Kunst, mit einiger Richtigkeit bestimmt werden können." (I, 105). Die Stelle selbst lautet:

„Ein anderes Mittel, die schrecklichsten Begebenheiten zärtlichen Gemütern angenehm zu machen, ist die Nachahmung durch die Kunst, auf der Bühne, auf Leinwand, im Marmor, da ein heimliches Bewußtsein, daß wir eine Nachahmung und keine Wahrheit vor Augen haben, die Stärke des objektiven Abscheus mildert und das Subjektive der Vorstellung gleichsam hebt. Es ist wahr, die sinnlichen Erkenntnis- und Begehrungskräfte der Seele werden durch die Kunst getäuscht, und die Einbildungskraft so mit fortgerissen, daß wir zuweilen aller Zeichen der Nachahmung vergessen und die wahre Natur zu sehen wähnen. Allein dieser Zauber dauert so lange, als nötig ist, unserm Begriffe von dem Gegenstande das gehörige Leben und Feuer zu geben. Wir haben uns gewöhnt, zu unserm größern Vergnügen, die Aufmerksamkeit von allem, was die Täuschung stören könnte, abzulenken und nur auf das zu richten, wodurch sie unterhalten wird. Sobald aber die Beziehung auf den Gegenstand unangenehm zu werden anfängt, so erinnern uns tausend in die Augen fallende Umstände, daß wir eine bloße Nachahmung vor uns sehen. Hierzu kömmt, daß die mannigfaltigen Schönheiten, womit die Vorstellung durch die Kunst ausgeziert wird, die angenehme Empfindung verstärken und die unangenehme Beziehung auf den Gegenstand mildern helfen. — Hierdurch läßt sich begreifen, warum Leute, die an täuschende Vorstellungen nicht gewöhnt sind, an tragischen Schauspielen kein Gefallen finden. Wir haben gesehen, daß eine gewisse Fertigkeit dazu erfordert wird, sich der Täuschung zu überlassen und ihr zum Besten dem Bewußtsein des Gegenwärtigen zu entsagen, so lange sie Vergnügen macht; sobald sie aber unangenehm zu werden anfängt, die Aufmerksamkeit zurückzurufen und den Geist gegenwärtig sein zu lassen. Wer sich hieran nicht gewöhnt hat, der fühlt Langeweile, solange er nicht getäuscht wird; und sobald die Kunst ihre Gewalt ausübt, auch ihn zu hintergehen und seine Sinne wider Willen zu verführen, so empfindet er einen bald verdrießlichen, bald lächerlichen Streit zwischen seiner Vernunft und seiner Einbildungskraft. Jene erinnert ihn zur Unzeit an die Nachahmung, und diese will ihn gleichwohl bereden, er sehe die Natur. Nicht selten hört man daher den gemeinen Mann bei den rührendsten Stellen eines Trauerspiels ein lautes Gelächter aufschlagen. Dieses Lachen gereicht, wie der Dramaturgist irgendwo sehr richtig bemerkt, dem Dichter, sowie dem Schauspieler zur wahren Ehre. Es ist ein Beweis, daß ihre Kunst mächtig genug gewesen, auf den ungeübten Zuschauer, der nicht gewohnt ist, seine Sinne täuschen zu lassen, einen lebhaften Eindruck zu machen. — Da die Ungleichheit der Materie der Nachahmung von der Materie der Natur, der Marmor, die Leinwand, die sinnlichsten Merkmale sind, die, ohne der Kunst zu schaden, die Aufmerksamkeit, so oft es nötig ist, zurückrufen, so sieht man auch, warum bemalte Bildsäulen desto unangenehmer sind, je näher sie der Natur kommen. Ich glaube, die schönste Bildsäule, von dem größten Künstler bemalt, würde nicht ohne Ekel betrachtet werden können.[1]) In Wachs getriebene Bilder in Lebensgröße und natürlicher Kleidung

---

1) Vgl. Bemerkungen zum Laokoonentwurf: „Die Bildhauerkunst hat mit der Malerei vieles gemein, nur muß sie ohne Hilfe der Farben täuschen und den geringsten Schein der Bewegung vermeiden" (Lachm.-Muncker XIV, 371).

machen einen sehr widrigen Eindruck. Da uns kein sinnliches Merkmal überführt, daß wir eine bloße Nachahmung vor uns haben, so vermissen wir mit Widerwillen das Kennzeichen des Lebens, die Bewegung. In Miniatur oder halberhobener Arbeit würde der Anblick schon leidlicher sein, weil hier, der Kunst unbeschadet, Nachahmung von Natur gar leicht unterschieden werden kann. — Es gibt einen verzärtelten Geschmack, den auch die Nachahmung des Unangenehmen beleidigt, wenn der Ausdruck stark ist und das Objekt lebhaft schildert. Diesen zu befriedigen, müßte das Objektive zu sehr geschwächt, d. h. die Täuschung selbst verhindert werden, wodurch das Schauspiel seinen Reiz verlieren und unschmackhaft werden würde. Die Kunst muß alle Kräfte des Genies aufbieten, die Nachahmung und die dadurch zu erhaltende Täuschung vollkommen zu machen, und sie kann es sicher den zufälligen Umständen, der Auszierung, dem Orte, der Materie und tausend andern, nicht unter dem Gebiete der Kunst stehenden Nebendingen überlassen, der Seele die nötige Erinnerung zu geben, daß sie Kunst und nicht Natur vor sich habe. Aus dieser Betrachtung lassen sich sowohl für den Dichter als für den Schauspieler die Grenzen bestimmen, inwieweit sie der Natur ähnlich zusein trachten müssen" (1, 244—246).

Zweifellos ist nicht nur die Form, in die sich die Theorie in dem vorstehenden Stücke kleidet, weit annehmbarer als bisher, sondern sie hat auch selbst an Klarheit und Durchsichtigkeit gewonnen. Ihr Vertreter ist sich bewußt geworden, daß ein wahres Kunstwerk nie solcher Merkmale entbehren darf, die es von vornherein als ein Werk der Nachahmung bezeichnen, und er würde jetzt jedenfalls das irreleitende Beispiel von der gemalten Schlange, als Beleg für seine Ideen, selbst von der Hand gewiesen haben. Entschiedener als bisher spricht er es hier aus, was es mit dem vielberufenen „Betruge" auf sich habe: Alle Kunst, welche die Natur nachahmt, soll das möglichst getreu tun, dabei aber doch die ihr gesteckten Grenzen nie überschreiten, vielmehr den Schein materieller Wesenheit, den ihre Werke hervorrufen, auch selbst aufrichtig zerstören. Ästhetische Illusion ist ihm nicht mehr grobe Sinnestäuschung, die Nachahmung als Natur vorspiegelt, sondern — wenn uns eine Definition im Sinne der „Rhapsodie" gestattet ist — die intuitive (d. h. nicht durch Vernunftschlüsse, sondern mittelst der Sinne gewonnene) Überzeugung von der größtmöglichsten Ähnlichkeit zwischen Vorbild und Abbild, ohne daß zur Erreichung dieses einen Zieles der nachahmenden Kunst, andere Mittel angewandt worden wären, als die ihr eigentümlichen und erlaubten.[1]) Diese Erkenntnis war von

1) Eine allgemeine Bestimmung dessen, was als erlaubtes Mittel gilt, was nicht, wird sich natürlich nicht geben lassen. Vielmehr kann nur das gebildete und gesunde Kunstgefühl von Fall zu Fall richtig entscheiden. Dieses wird, um Beispiele anzuführen, sich mit Mendelssohn dagegen auflehnen, Figuren, die teils aus Wachs, teils aus natürlichen Kleidern komponiert sind,

Anfang an richtig vorbereitet und im § 12 des Aufsatzes „Von der Herrschaft über die Neigungen" bereits theoretisch ausgesprochen, ist dann aber durch ungeeignete Exemplifikation 2c. getrübt und verdunkelt worden bis sie endlich in der „Rhapsodie" am reinsten zum Ausdruck gelangt.

Und so fest hält Mendelssohn an diesen schon in seinem ästhetischen Erstling von 1755 nachweisbaren Ideen, daß er sie noch nach dreißig Jahren in seinem Alterswerk der Besprechung für wert hält; sie finden sich zum letzten Male, gleichsam als Parenthese, in den „Morgenstunden":

Die Täuschungen der schönen Wissenschaften und Künste „gründen sich alle auf die Verbindung zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten und auf den Schluß, den wir aus unvollständigen Induktionen zu ziehen pflegen. Wenn diese, durch öftere frühe Wiederholung, zur Gewohnheit geworden, wenn die Ideenfolge gleichsam zur unmittelbaren Empfindung wird, so schließen unsere Sinne von dem Zeichen auf das Bezeichnete ungehindert fort und erwarten dieses, so oft sie jenes wahrnehmen. Die deutlichere Erkenntnis des Wirklichen mag uns immer von dem Gegenteile überführen, die sinnliche Täuschung hat ihren eigenen Weg, zu schließen und zu folgern, und die Nachahmung hat ihre Wirkung getan, obgleich die Vernunft erkennet, daß es bloß Nachahmung sei. Wir mögen noch so gewiß versichert sein, daß dieser Schauspieler hier nicht der eifersüchtige Mohr sei, der die unschuldige Desdemona umbringet, wir wissen es, daß dieser marmorne Laokoon die Schlangenbisse nicht fühlet, deren Wirkung der Künstler bis in den äußersten Zehen seiner Füße hat zu bemerken gegeben; bringen wir nur den Vorsatz mit, uns auf eine angenehme Weise täuschen zu lassen, so treibt die sinnliche Erkenntnis ihr gewohntes Spiel; sie läßt uns von Zeichen der Leidenschaft, von Zeichen der freiwilligen Handlungen auf Vorsatz und Bewegungsgrund schließen und uns solchergestalt für Personen interessieren, die nicht vorhanden sind. Wir nehmen wirklichen Anteil an nicht wirklichen Handlungen und Empfindungen, weil wir von dem Nichtwirklichsein, zu unserm Vergnügen, vorsätzlich abstrahieren" (II, 264).

Es liegt nahe, hier der neuerdings hervorgetretenen Theorie Konrad Langes zu gedenken, welche die Mendelssohnschen Ideeen über die Illusion bis in ihre letzten Konsequenzen hinein verfolgt, ohne daß übrigens zwischen beiden Teilen ein unmittelbar ursächlicher Zusammenhang zu bestehen scheint.[1]) Eine Vergleichung wird um so förderlicher sein, als wir erst mit Hilfe der modernen

als Kunstwerke anzuerkennen, oder etwa das Virtuosenstückchen eines Schauspielers billigen, der Seifenschaum in den Mund nahm, um die Raserei eines Wütenden recht naturähnlich darzustellen.

1) Konrad Lange, „Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses", Antrittsvorlesung gehalten in d. Aula d. Univers. Tübingen. Leipzig 1895. — Ferner: Konrad Lange, „Das Wesen der Kunst, Grundzüge einer realistischen Kunstlehre." Berlin 1901, 2 Bände. — Vgl. auch schon desselben Verfassers „Künstlerische Erziehung der deutschen Jugend". Darmstadt 1893, S. 21f.

Theorie die Tragweite sowie auch die Begrenzung dieser Lehre übersehen und daran um so begründetere Kritik üben können.

Auch bei Lange wird die bewußte Selbsttäuschung als wesentlichstes Moment des Kunstgenusses hingestellt, freilich mit weit ausdrucksvollerer Betonung des Bewußten. Lange charakterisiert die Freude, die uns das Kunstwerk und die Vorstellung des schaffenden Künstlers bereitet, als den Wechsel zweier Vorstellungs- und Gefühlsreihen, als ein freies und bewußtes Schweben zwischen Schein und Wirklichkeit, als ein Hin- und Herpendeln des Bewußtseins, als eine Schaukeltätigkeit des Gehirns. Analog Mendelssohn: das Vergnügen der Nachahmung besteht in der anschauenden Erkenntnis der Übereinstimmung des Abbildes mit dem Urbilde. Dabei ist aber dieser Unterschied zu bemerken: Mendelssohn fordert als erstes Urteil „dieses Bild gleicht dem Urbilde", als zweites „dieses Bild ist nicht das Urbild". Lange verfährt gewissermaßen umgekehrt und bezeichnet als erste von den beiden Vorstellungsreihen diejenige, die sich unmittelbar an die sinnliche Wahrnehmung des Kunstwerks als solchen anschließt; erst auf sie folgt in zweiter Linie die Vorstellung dessen, was mit dem Kunstwerk gemeint ist („Das Wesen der Kunst" I, 327).

Auch Lange sagt der Illusion nach, daß sie das Häßliche und Schlechte seiner unlusterregenden Kraft zu berauben vermöge. „Der Inhalt ist überhaupt nicht ausschlaggebend für den Genuß, sondern die Art, wie man ihn in sich aufnimmt, d. h. der Wechsel der Vorstellungsreihen, der sich daran anknüpft." „Das Häßliche wirkt in der Kunst deshalb nicht unlusterregend, weil es gar nicht als Wirklichkeit, sondern als Schein ins Bewußtsein tritt." „Nur aus dieser Überwindung des Inhalts durch die Art seiner Auffassung erklärt es sich ja auch, daß wir an gemalten Schiffbrüchen, Feuersbrünsten und Schlachten, an Hinrichtungen, Morden und Kämpfen auf der Bühne unsere Freude haben können." So ist denn auch für Lange das Tragische nur ein besonderer Fall der durch Illusion lusterregenden Wirkung eines unlusterregenden Inhalts in der Kunst. „Ebenso wie das Häßliche, Widerwärtige, Grausige kann auch das Furchtbare, Traurige, Niederschmetternde eine Lustwirkung haben, wenn es nur in das Medium der Illusion eintritt" („Das Wesen der Kunst" II, 119 ff.). Freilich sind auch Fälle denkbar, in denen die unlusterregende Kraft des Häßlichen zu stark ist, um durch die Illusion überwunden zu werden. Deshalb ist das Ekelhafte von der künstlerischen Darstellung völlig ausgeschlossen („Das Wesen der Kunst" II, 142; vgl. Mendelssohn IV, 2, 11 f.). Auch bei Lange wird ferner

auf die Notwendigkeit illusionsstörender Momente in der Kunst hingewiesen, wie es in der Malerei der Rahmen und die Flächenhaftigkeit, in der Bildhauerkunst das Postament, die Bewegungslosigkeit, die spröde, niemals ganz zu überwindende Natur des Marmors, in gewisser Weise auch seine Farblosigkeit oder wenigstens der Verzicht auf eine vollkommen realistische Bemalung sind („Das Wesen der Kunst" I, 209 ff.). Auch hier wird gerade an „dem widerwärtigen Eindruck, den Wachsfiguren auf uns machen"[1]), gezeigt, daß die Unterdrückung aller illusionsstörenden Momente den Begriff des Kunstwerkes aufhebe („Das Wesen der Kunst" I, 244 ff.). Auch hier werden über die Wirkung der Kunst „auf Kinder und ästhetisch weniger

---

1) In der Tat lassen Wachsfiguren, mit denen eine grobsinnliche Täuschung beabsichtigt ist, wie das z. B. in den Treppenhäusern der Panoptiken vorkommt, einen ästhetischen Genuß unter keinen Umständen aufkommen. Allein auf eine ernstliche Täuschung dieser Art ist es ja auch nur bei den wenigsten Wachsfiguren abgesehen, und sie ist auch nur unter ganz besonderen Bedingungen der Ausstellung ꝛc. möglich. Ich meine, wer in ein Panoptikum geht, weiß fast immer, was er drinnen zu erwarten hat, und selbst der unvorbereitete Besucher wird troß aller Scheinwahrheit in den (gewöhnlich übrigens, wie Skulpturen, auf Postamenten ruhenden) Gestalten eines alten Fritz oder Louis XIV. keine lebendigen Menschen vermuten. Wenn diese Produkte gleichwohl einen „widrigen Eindruck" machen, so ist dieser mithin nicht allein aus der Unterdrückung der illusionsstörenden Momente, sondern wohl noch aus anderen Ursachen herzuleiten. Bei vielen Abgüssen beruht er einfach darauf, daß sie handwerks- und fabrikmäßig hergestellt sind. Figuren, die unter der Mitwirkung und Aufsicht wirklicher Künstler und in ihrer Art musterhaft gearbeitet sind, können auch dem reiferen Geschmack ein bescheidenes, vom reinen Kunstgenuß freilich immer noch unterschiedenes Wohlgefallen gewähren. Und wenn sich dieses, auch angesichts der besten Wachsfiguren, nie zu dem ungetrübten Genuß künstlerischer Plastik erheben wird, so liegt das nach meiner Ansicht in der plumpen und stillosen Vermischung der „Materie der Nachahmung" (in diesem Falle Wachs) mit der „Materie der Natur" (Gewänder, wirkliche Haare, wirklicher Schmuck ꝛc.), und vor allem in der unerquicklichen Verbindung ängstlichster Naturnachahmung mit der unvermeidlichen unheimlichen Starrheit, also in dem Widerspruch von Leben und Todheit, auf dessen befriedigende Lösung die Kunst in richtiger Erkenntnis ihrer Sonderrechte und -pflichten von vornherein und freiwillig verzichtet. Beides sind Gründe, die Mendelssohn (s. oben S. 132 f.) wohl gefühlt hat. Auch kommt hinzu, daß wir zu wenig an Polychromie gewöhnt sind, wie denn Mendelssohn bezeichnenderweise nicht allein die Wachsfiguren, sondern auch die „schönste Bildsäule, von dem größten Künstler bemalt" nicht ohne Ekel betrachten zu können glaubt. Wir sehen heute darin einen Irrtum, von dem wir durch praktische Beweise und durch das Studium der antiken Polychromie allmählich bekehrt worden sind. — Vgl. zu dem interessanten Kapitel von den Älteren Herder (insbes. Suph. VIII, 26 ff.), dessen Erklärung, warum „die Bildsäule durch Färbung nach der Natur und ähnliche Anwürfe" häßlich wird, allerdings nicht die unsere sein kann, und von den Neueren G. Th. Fechner, „Vorschule der Ästhetik" (Leipzig 1876, II, 192 ff.), der sorgfältig alle Gründe prüft, die gegen die Polychromie erhoben werden.

gebildete, aber leicht erregbare Erwachsene" entsprechende Betrachtungen angestellt, wie bei Mendelssohn über Leute, die an täuschende Vorstellungen nicht gewöhnt sind" („Das Wesen der Kunst" I, 223 f.).

Nur in einem Punkte geht Lange weit über Mendelssohn hinaus. Wo dieser von der Illusion spricht, nimmt er nur auf die bildenden Künste und die Schauspielkunst (s. oben bes. S. 107), gelegentlich auch auf die Poesie und Tanzkunst bezug, d. h. also nur auf solche Künste, in denen von einer mehr oder minder unmittelbaren Nachahmung oder Vortäuschung der Wirklichkeit die Rede sein kann. Jeder Zweifel ist uns darüber besonders durch seine Noten zum „Laokoon" benommen, wo er das Verhältnis der Künste zur ästhetischen Illusion folgendermaßen bestimmt: die Poesie ist „der Illusion fähig", ebenso können die Zeichen der Tanzkunst, der Malerei und der Skulptur illudieren, nur muß die letztgenannte „ohne Hilfe der Farben täuschen". Von den sinnlichen Begriffen, welche die „Farbenkunst" erregt, ist gesagt, daß sie selbst zwar nicht täuschen, aber die Illusion der Malerei unterstützen. Ähnlich von der Musik: ihre Zeichen sind „keiner Täuschung fähig, können aber die Illusion der Dichtkunst und Tanzkunst durch die vermehrte Lebhaftigkeit der Empf. unterstützen." Der Baukunst endlich wird die Täuschung ohne weiteres abgesprochen (Lachm.-Muncker XIV, 370 f.). Daß gleichwohl auch die beiden zuletzt aufgeführten Künste gewisse Scheinaffekte erregen, ist ihm nicht unbekannt, und im § 14 des Aufsatzes „Von der Herrschaft über die Neigungen" exemplifiziert er sogar ebenso auf die Musik wie auf die Malerei, um das Wesen der Illusion klar zu stellen (s. IV, 1, 45. Zur Baukunst vgl. oben S. 96 f.). Jedoch diese Stelle aus dem ersten theoretischen Entwurf steht ganz für sich allein da. Offenbar erkannte er bald, daß die Illusion der Architektur und Musik mit der sonstigen doch zu wenig gemein habe, und schloß sie deshalb von seiner Lehre aus.

Anders nun Konrad Lange. Auch er geht zunächst von der bildenden Kunst, der epischen und dramatischen Poesie und der Schauspielkunst aus, erweitert aber bald sein Gebiet, um schließlich die ästhetische Illusion als das gemeinsame und verbindende Moment aller Künste hinzustellen. Nach Lange liegt der Kern des künstlerischen Lustgefühls auch für die Ton- und Baukunst, für die Lyrik wie sogar für das Kunstgewerbe, in einer bewußten Illusion; nicht wie bei den Schwesterkünsten in der Illusion von Vorgängen, Ereignissen, Formen und Farben, sondern in der Illusion von Stimmungen und Empfindungen. Er spricht demzufolge nicht nur von Anschauungs-, Kraft- und Bewegungs-, sondern auch

von Gefühls- und Stimmungsillusionen („Das Wesen der Kunst“ II, 94 ff.).

Auf den ersten Blick gibt erst diese Erweiterung der Theorie eine tiefere und allgemeinere Bedeutung, und Lange hält die bewußte Selbsttäuschung sogar für das einzige Prinzip, mit dessen Hilfe sich die ganze Ästhetik auf neuer und sichererer Basis aufbauen lasse, als bisher. Es ist in der Tat erstaunlich, welche Fülle von ästhetischen Problemen, auf dem bei Mendelssohn noch so unscheinbaren Fundament, durch Langes tief eindringende Behandlung gelöst oder wenigstens in geistvoller Weise zur Diskussion gestellt wird. Aber wenn sich schon gegen die bescheidene Mendelssohnsche Fassung der Illusionslehre mancher Einwand erheben läßt, so erscheint vollends ihre Ausdehnung auf alle Provinzen des Kunstreiches doch zu gewagt und gekünstelt! Die Lehre ist historisch auf dem Boden der im engeren Sinne nachahmenden Künste erwachsen und läßt sich, wenigstens als ästhetisches Grundprinzip, nicht ohne Zwang und Gewaltsamkeit auf das ihr fremde Gebiet der Musik, Architektur und dekorativen Kunst verpflanzen. Dabei ist zu beachten, daß „Illusion“ in dem Sinne, den das Wort für diese Künste annimmt, nicht bloß dem Kunstschönen, sondern auch dem Naturschönen eigen ist. Auch die Betrachtung der Natur wird dem empfindenden Menschen erst dadurch ästhetisch reizvoll, daß er sie durch einen „gewissermaßen schöpferischen Akt“ beseelt oder vielmehr in sich die Illusion hervorzurufen vermag, daß sie beseelt sei.

Diesen Zusammenhang hat Lange in seiner Broschüre von 1895 noch mit keinem Worte berührt; um so ausführlicher ist er in seinem sechs Jahre später erschienenen Hauptwerke darauf eingegangen. Ja, er spricht hier mit öfters variierten Worten aus, daß „die Naturschönheit im Grunde gar nichts anderes ist als Kunstschönheit, gewissermaßen eine umgedrehte Kunstschönheit“ („Das Wesen der Kunst“ II, 346 ff.). Und er glaubt, damit nicht etwa aus der Not eine Tugend gemacht zu haben, sondern sieht vielmehr in der gemeinsamen Basis des Kunst- und Naturschönen nur die höchste Bestätigung seiner Theorie. Ob nun aber diese gleichmäßige Fundierung, um nicht zu sagen Konfundierung des Kunst- und Naturschönen einen Fortschritt in der Erkenntnis der spezifischen Eigentümlichkeiten des ersteren bedeutet? Und ob sich wirklich der ganze Vorgang des Kunst- und Naturgenusses auf den klappernden Mechanismus wechselnder Vorstellungsreihen zurückführen läßt? Ob die selbstvergessene Begeisterung, in die uns ein meisterhaft vorgetragenes Tonstück, ein hinreißendes Theatererlebnis versetzen kann, allein aus der für uns kontrollierbaren Pendel-

bewegung unseres Bewußtseins zwischen Spiel und Ernst, zwischen Schein und Wirklichkeit zu erklären ist? — Es wird wenige geben, die in der Basis der Langeschen Kunstlehre — und nur um diese kann es sich für uns handeln — nicht „etwas Wahres" finden und anerkennen; „das Wahre" aber, wie Lange will, scheint es uns bisweilen noch nicht zu sein.

So bleibt es dem Verfasser trotz der überraschenden Aufschlüsse, die Lange aus seinen Voraussetzungen zu gewinnen weiß, fraglich, ob sich die Illusionslehre, als philosophische Grundlage kunsttheoretischer Erkenntnis, so sehr über die ihr von Mendelssohn gesteckten Grenzen erweitern läßt. Ja, sie erscheint selbst in dieser Beschränkung in gewissem Sinne noch zu dehnbar und haltlos. Denn wie die Illusion auf der einen Seite nicht imstande ist, die Kunst gegen das Gebiet des Naturschönen abzugrenzen, so ist sie andererseits noch weniger geeignet, den Begriff des Kunstwerks als solchen, zum Unterschiede von sonstigem Menschenwerk, festzulegen. Woran, fragen wir, besitzt die Illusion ein untrügliches Erkennungszeichen des künstlerisch Berechtigten und Notwendigen, das sich nicht auch auf pseudokünstlerische Dinge anwenden ließe? Jenes eine Kriterium, das sie mit Hilfe der illusionsstörenden Momente aufstellt: — der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen — ließe noch sehr viele Arbeiten, die wir sonst nicht für Kunstwerke anzusehen gewohnt sind, ruhig als solche passieren. Schon in den Worten Lessings, daß das gelesene Trauerspiel gerade soviel Illusion brauche „als jede andere Geschichte",[1]) liegt implicite ein gewichtiges Bedenken gegen die ganze Theorie. Denn da diese in ihrer Konsequenz und bei einseitiger Handhabung vom Kunstgebilde nichts fordert, als möglichst getreue Naturnachahmung, so müssen ihr der Inhalt, daß Sujet und viele andere Bedingungen, an die wir den Begriff des Kunstwerkes knüpfen, vor allem die tiefere seelische Bewegung, die von ihm ausgehen soll, mehr oder minder gleichgültig werden. Es kommt hier also der Geist des Kunstwerkes zu kurz, und dieser Vorwurf kann selbst dem so sorgfältig durchgearbeiteten Aufbau der Langeschen Ästhetik nicht erspart werden.

Dieser Einseitigkeit sind sich die Illusionisten denn auch wohl bewußt. Mendelssohn wenigstens geht nirgends so weit, die Illusion als einzige Kunstforderung hinzustellen und daraus allein das ästhetische Vergnügen abzuleiten. Vielmehr stellt er, zumal in der Schlußredaktion der „Hauptgrundsätze", eine ganze Liste von Eigenschaften und Bedingungen auf, an die das Kunst-

---

1) V, 70. Vgl. auch J. E. Schlegels Werke (1764), III, 99 und 132 f.

werk gebunden ist. Er weiß, daß schon die Wahl der Stoffe ein entscheidender künstlerischer Akt ist, und daß andererseits die Erreichung der Illusion an sich noch kein Freibrief für die allgemeine Anerkennung eines Werkes sein kann. Schon das Vorbild selbst müsse unsere Teilnahme nach irgend einer Richtung erregen: „Das Gleichgültige wird mit Recht ausgeschlossen, indem es an und für sich gar keine Empfindungen erregt und also bloß ein frostiges Wohlgefallen an der Nachahmung zu erregen fähig ist" (I, 288). Nun folgen noch zahlreiche Bestimmungen, die den Begriff des Kunstwerkes charakterisieren helfen und die schon oben S. 45 erwähnt sind. Ähnlich also, wie der moderne Theoretiker neben dem „Zentralreiz" der Illusion in den einzelnen Künsten noch andere Reize gelten läßt,[1]) setzt sich auch für Mendelssohn der Kunstgenuß aus mehreren Faktoren zusammen, unter denen allerdings das Vergnügen an der Nachahmung einer der wichtigsten ist.

Ohne also Mendelssohns „neue Gedanken" über die Illusion irgendwie zu überschätzen, wollen wir doch untersuchen, ob und inwieweit seine Freude an dieser Entdeckung vom historischen Standpunkt berechtigt ist. Er selbst bezieht sich nirgends auf einen Vorgänger, wie er wohl sonst tut, entwickelt vielmehr die grundlegenden Sätze von vornherein selbständig, falls man nicht etwa eine intimere Gemeinschaft mit Nicolai annehmen will, und verspricht in der Vorrede zur „Rhapsodie" ausdrücklich, eine bisher noch nicht angestellte Untersuchung anzuregen. Nun reicht wohl der einfache Gedanke, daß die Wirkung der Kunst auf Phantasietätigkeit und der Virtuosität des Künstlers beruhe, uns Nichtwirkliches als wirklich vorzuzaubern, bis ins Altertum zurück,[2]) und ist von den Ästhetikern, die Mendelssohn gekannt und studiert hat, wie Dubos, Batteux, Harris, Burke, den Schweizern, den Gebrüder Schlegel u. a., geprüft oder gelegentlich gestreift worden. Allein sie verstehen alle unter Illusion mehr den eigentlichen Betrug — sehr bezeichnend sind dafür schon die von den Alten überlieferten und gerne nacherzählten Anekdoten[3]) —, eine Täuschung, der wir momentan ganz und gar

1) In seiner Broschüre verwahrt sich Lange gegen die Auffassung, daß der Reiz der bewußten Selbsttäuschung der einzige sei, der in den Künsten überhaupt in betracht komme, er hält ihn nur für den eigentlich dominierenden: „nicht ein Reiz unter vielen, sondern der erste, der herrschende, gewissermaßen der Zentralreiz." („Die bewußte Selbsttäuschung", S. 23).

2) Beispielsweise wird das von A. Döring, „Zur Geschichtsschreibung der Ästhetik" (Preuß. Jahrb. 1887) mit Bezug auf Philostratus berichtet.

3) Vgl. hierzu Dubos in seinen Réflex. crit. (Ausgabe von 1746): „On raconte (Plin lib. 3, c. 10) un grand nombre d'histoires d'animaux, d'enfans, et même d'hommes faits qui s'en sont laissé imposer par des

unterliegen und deren plötzliche, uns überraschende Entdeckung Freude verursache. So macht es sich beispielsweise Dubos leicht, die Illusion abzutun, weil er sie nur in dem eben gekennzeichneten Sinne auffaßt. Die Voraussetzung, die er widerlegt (im 1. Bde. fr. Réflex. crit., Sect. XLIII „Que le plaisir que nous avons au Théâtre, n'est point produit pas l'illusion," Ausgabe von 1746, S. 421 ff.) ist folgende: „Les vers du grand Corneille, l'appareil de la Scène et la déclamation des Acteurs nous en imposent assez pour nous faire croire, qu'au lieu d'assister à la représentation de l'événement, nous assistons à l'événement même, et que nous voyons réellement l'action, et non pas une imitation." Erkennen wir nun den frommen Betrug, so ist nach Ansicht der „personnes d'esprit" die Kunstfreude da! Die Ungereimtheit einer solchen Anschauung nachzuweisen, fällt dem französischen Ästhetiker denn auch nicht schwer: dauert doch das Vergnügen auch nach der Entdeckung fort („le plaisir continue, quand il n'y a plus de lieu à la surprise"), ja es wird um so größer und schöner, je genauer und öfter wir das Kunstwerk betrachten: „le plaisir que les tableaux et les poëmes dramatiques excellens nous peuvent faire, et même plus grand, lorsque nous les voyons pour la seconde fois, et quand il n'y a plus lieu à l'illusion."

So widerlegt auch J. E. Schlegel nur die Meinung, daß „alle Malerei durch einen angenehmen Betrug und durch die Verwechselung des Bildes und Vorbildes in den Gedanken des Menschen" ihre Wirkung hervorbringe („Von der Nachahmung". Werke, Ausgabe von 1764, III, 132 ff.) Ganz ähnlich wie Lessing, der ebenfalls nur die Entdeckung des Sinnentruges, als Ursache eines ästhetischen Vergnügens, von der Hand weist, geht Schlegel sogar so weit, diese Entdeckung bitter und ärgerlich zu finden: Denn „ein Betrug oder ein Irrtum ist allezeit ein Zeuge der Schwachheit unsers Verstandes, welcher, er mag verzuckert sein, wie er will, uns mehr beschämen als belustigen kann" 2c., und führt auch ein Beispiel an, dem

---

tableaux, au point de les avoir pris pour les objets dont ils n'étoient qu'une imitation. Toutes ces personnes, dira-t-on, sont tombées dans l'illusion que vous regardez comme impossible. On anjoutera que plusieurs oiseaux se sont froissé la tête contre la perspective de Ruel, trompez par son ciel si bien imité qu'ils ont cru pouvoir prendre l'essort à travers. Des hommes ont souvent adressé la parole à des portraits, croyant parler à d'autres hommes. Tout le mond sçait l'histoire du portrait de la servante de Rembrandt. Il l'avoit exposé à une fenêtre où cette fille se tenoit quelquefois, et les voisins y vinrent tour à tour pour faire conversation avec la toile." Über die richtige Beurteilung derartiger Anekdoten siehe K. Lange, „Die bewußte Selbsttäuschung", S. 20.

das Lessingsche von dem gemalten oder in Stein gehauenen „schönen Frauenzimmer" nachempfunden zu sein scheint: „Ein Mensch sieht in der Ferne einen gemalten Kopf für einen in Stein gehauenen an; er geht hinzu und merkt, daß er sich geirrt hat; seine übrige Gesellschaft ist nicht weit davon. Er sagt ihr aber kein Wort von seinem Irrtume und schämt sich, daß er sich betrogen hat. Hier sehe man die Wirkung eines wahrhaften Betruges und halte sie gegen die Empfindung desjenigen, was die Kunstrichter einen angenehmen Betrug nennen, ich aber vielmehr für eine bloße Gefahr zu irren halten wollte, welche mit dem Vergnügen verbunden ist, daß man diesen Irrtum vermieden."[1])

So unglaublich es zuerst klingt, faßte man also allgemein den Begriff „Täuschung" im materiellsten Sinne auf und leitete den Hauptbestandteil des ästhetischen Vergnügens von der bloßen Überraschung bei der Entdeckung des Sinnentruges ab: — eine Anschauung, in der sich dem Ausdrucke nach ja noch die Jugendversuche Mendelssohns und die Entgegnungen Lessings befangen zeigten. Wenn ersterer auch nie zu der ausdrucksvolleren Formulierung Konrad Langes vorgedrungen ist, daß die ästhetische Täuschung „kein wirklicher Irrtum, sondern nur eine spielende, eine bewußte ist," so war diese einzig haltbare Auffassung bei ihm doch gleich mit der Rollenverteilung gegeben, die er den oberen und unteren Seelenkräften zuwies, und ist in der „Rhapsodie" wohl zum ersten Male öffentlich vertreten worden. Mendelssohn hat also, wie so oft, an Bestehendes und Altes angeknüpft, aber nicht ohne ihm durch einen wesentlichen Zusatz neuen Wert zu verleihen. Insofern darf er sich selbst auf diesem unfruchtbaren Gebiete ein bescheidenes Verdienst zuschreiben und sollte nicht mit der kalten Zurückweisung bedacht werden, die beispielsweise Braitmaier für seinen „alten Klepper von der Ähnlichkeit zwischen Natur und Abbild" (II, 204) allein übrig hat.

Es muß endlich noch hervorgehoben werden, daß die Lehre von der Illusion mit Mendelssohn nicht von der Bildfläche verschwand, sondern noch bei den großen Geistern der klassischen Periode nachklingt und durch sie sogar eine gewisse Popularisierung erfahren hat. Von einer „Theorie" läßt sich bei ihnen allerdings noch weniger reden als bei dem Popularphilosophen;

---

1) Diesen Ausführungen J. E. Schlegels widerspricht übrigens sein Bruder Joh. Heinrich, der Herausgeber seiner Werke, (S. 102), und er selbst nähert sich den Mendelssohnschen Ideen, wenn er es an anderer Stelle als selbstverständliche Voraussetzung jedes Kunstwerks ansieht, daß die Naturähnlichkeit in ihm nicht zur Gleichheit werde. (§ 12, S. 125 f. und in der „Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung", S. 167 ff.)

es handelt sich vielmehr nur um Bausteine, die hier und dort dem Gebäude der Ästhetik eingefügt werden.

Selbst an Lessing sind die Lieblingsbetrachtungen seines Freundes nicht spurlos vorübergegangen. Überaus zahlreich sind die Stellen in der „Dramaturgie", in denen er von der Illusion in der Bühnen- und Schauspielkunst spricht, wo er sie ja von Anfang an gelten ließ (V, 70).

Im 10. Stück tadelt Lessing, um nur wenige Beispiele anzuführen, die Unsitte, daß das Publikum während der Vorstellung teilweise auf der Bühne Platz nahm und „lieber aller Illusion als dem Vorrechte entsagen will, den Zayren und Meropen auf die Schleppe treten zu können" (Lachm.-Muncker IX, 226). Im nächsten Stück ist die Rede von Geistererscheinungen auf dem Theater: wir müßten an das „Gespenst" glauben, sonst würde die Täuschung notwendig verhindert, „ohne Täuschung aber können wir unmöglich sympathisieren". Oder: „Alles, was die Illusion hier nicht befördert, stört die Illusion" (Lachm.-Muncker IX, 228f.) Daß er auch der erzählenden Poesie die Illusion nicht absprach, beweisen folgende Worte: „Da die Illusion des Drama weit stärker ist als einer bloßen Erzählung, so interessieren uns auch die Personen in jenem weit mehr als in dieser, und wir begnügen uns nicht, ihr Schicksal bloß für den gegenwärtigen Augenblick entschieden zu sehen, sondern wir wollen uns auf immer desfalls zufrieden gestellt wissen" (Lachm.-Muncker IX, 333). Und ganz im Gedankenkreise Mendelssohns bewegen sich folgende Auslassungen der Dramaturgie: Maffei läßt in seiner „Merope", die Lessing mit der Voltaireschen Nachdichtung vergleicht, die Ismene ausrufen:

Con cosi strani avvenimenti uom forse
Non vide mai favoleggiar le scene.

Lessing bemerkt dazu: „Der tragische Dichter sollte alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion erinnern kann; denn sobald sie daran erinnert sind, so ist sie weg. Hier scheinet es zwar, als ob Maffei die Illusion eher noch bestärken wollen, indem er das Theater ausdrücklich außer dem Theater annehmen läßt; doch die bloßen Worte, Bühne und erdichten, sind der Sache schon nachteilig und bringen uns geraden Weges dahin, wovon sie uns abbringen sollen. Dem komischen Dichter ist es eher erlaubt, auf diese Weise seiner Vorstellung Vorstellungen entgegenzusetzen; denn unser Lachen zu erregen, braucht es des Grades der Täuschung nicht, den unser Mitleiden erfordert" (Lachm.-Muncker IX, 363). Endlich heißt es im 56. Stücke, welches die bekannte Ohrfeigenfrage in Corneilles „Essex" behandelt: „Wen aber die ungeschickte Art, mit der sich der Schauspieler etwa dabei betrug, wider Willen zu lächeln machte, der biß sich geschwind in die Lippe und eilte, sich wieder in die Täuschung zu versetzen, aus der fast jede gewaltsamere Handlung den Zuschauer mehr oder weniger zu bringen pflegt" (Lachm.-Muncker X, 18).

Auch der „Laokoon" bietet viel Material, das in diesen Zusammenhang gehört und enge Beziehungen zu Ideen Mendelssohns aufweist. Wie dieser bereits in den Literaturbriefen die naturalistische Darstellung des Entsetzlichen auf der Bühne verwirft, „wenn sie den Zuschauer nicht mehr beleidigen als vergnügen will" (IV, 2, 13), müssen auch nach Lessing bei der Darstellung furchtbarer körperlicher Leiden „unsere Augen und Ohren, je näher der Schauspieler

der Natur kommt, desto empfindlicher beleidigt werden." Diese Auffassung begründet er u. a. dadurch, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann" (Lachm.-Muncker IX, 24); eine Erklärung, wie sie ähnlich Mendelssohn in einer oben angeführten Stelle schon der horazischen „Ars poetica" entnimmt, aber unter Hinweis auf die vollkommene Pantomime der Alten als nicht stichhaltig verwirft. Unter ganz ähnlicher Begründung nimmt auch Lessing seine erste Erklärung noch in demselben Kapitel des „Laokoon" zurück: „Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrick nicht vermögend wäre: und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skävopöie und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heutzutage gar keinen Begriff haben" (Lachm.-Muncker IX, 33).[1])

Soviel von der Schauspielkunst, auf die Lessing ursprünglich allein die Illusion beschränkt wissen wollte. Im „Laokoon" geht er nun über diese Beschränkung weit hinaus, indem er die Macht der Täuschung auch in der Poesie und den bildenden Künsten unumwunden anerkennt. Gleich zu Anfang nimmt er darauf bezug (Lachm.-Muncker IX, 3), und im 14. Abschnitt erklärt er den Begriff eines poetischen Gemäldes folgendermaßen: „Jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen" (IX, 92). Oder an anderer Stelle: Der Poet „will die Ideen, die er in uns erweckt, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben und in diesem Augenblicke der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören" (IX, 101). Der gelehrte Haller malt seine Kräuter und Blumen mit großer Kunst und nach der Natur, aber „er malt sie ohne alle Täuschung" (IX, 103). Diese bedingt aber vornehmlich das Wesen der Poesie; wo sie ausbleibt, kann es sich nur um dogmatische und ähnliche Schilderungen handeln (IX, 104 f.). Der Dichter kann zu dem notwendigen Grade der Illusion auch die Vorstellungen anderer als sichtbarer Dinge erheben (IX 92); das kann der Bildner nicht, hat aber dafür viele Täuschungen vor der Poesie voraus (IX, 116). Freilich gehört noch mehr zum Kunstwerk als die Erreichung der Illusion. Wie Mendelssohn in dem „frostigen Wohlgefallen an der Nachahmung" nur einen Teil der ästhetischen Lust sah und vom Künstler auch richtige Stoffwahl verlangte, so stellt Lessing die oratische Frage: „Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleich viel, womit sie getäuscht werden?" (IX, 43). Da nach Lessing der Endzweck der Kunst in der Darstellung des Schönen beruht, so ist die Illusion an sich außer Stande, ihren Endzweck zu erreichen; sie kann demnach auch nicht den Kern des ästhetischen Vergnügens bilden. So heißt es zum Anfange des „Laokoon": der griechische Künstler „war zu groß, von

1) Noch entschiedener im Sinne Mendelssohns spricht sich über die Darstellung des Entsetzlichen Herder im „Ersten Wäldchen" aus (Suph. III, 45ff).

seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten" (IX, 11). Und so heißt es gegen den Schluß: Noch weniger als das Vergnügen, das aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, „kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Ähnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen" (IX, 144).

Auch hier sei betont, daß Lessing die „kleine angenehme Beschäftigung" wohl unterschätzt. Immer zugegeben, daß die Illusion nicht hinreicht, den Kunstgenuß zu begründen, — so ist doch die „Bemerkung der Ähnlichkeit" nicht, wie das eigentliche Wiedererkennen des nachgebildeten Gegenstandes mit einem Augenblicke abgetan, sondern kann sich in einen vielgestaltigen Prozeß gliedern, in welchem dem Beschauer das Verhältnis von Urbild und Abbild, sowie das Verhältnis des Künstlers zu seinem Stoff, in allmählich fortschreitendem Betrachten und Genießen zum Bewußtsein kommt.

Halten wir noch ein wenig Umschau nach weiteren Reflexen der hier behandelten Gedanken, so finden wir, daß sie auch von Kant in geistvoller Weise in sein System hineingearbeitet sind.

Das lehrt schon die Überschrift des § 45 der „Kritik der Urteilskraft": „Schöne Kunst ist eine Kunst, soferne sie zugleich Natur zu sein scheint." Die Einleitung lautet: „An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur, aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei. Auf diesem Gefühle der Freiheit im Spiele unserer Erkenntnisvermögen, welches doch zugleich zweckmäßig sein muß, beruht diejenige Lust, welche allein allgemein mitteilbar ist, ohne sich doch auf Begriffe zu gründen. Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah, und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht." (Ros. u. Schub. IV, 175). Letzteres ist in § 51 noch ausdrücklich von der Plastik ausgeführt: Ein Bildwerk ist „als körperliche Darstellung bloße Nachahmung der Natur, doch mit Rücksicht auf ästhetische Ideen; wobei denn die Sinnenwahrheit nicht so weit gehen darf, daß es aufhöre, als Kunst und Produkt der Willkür zu erscheinen." (Ros. u. Schub. IV, 196).

Ähnlich heißt es im § 53 von der Dichtkunst: „Sie spielt mit dem Schein, den sie nach Belieben bewirkt, ohne doch dadurch zu betrügen; denn sie erklärt ihre Beschäftigung selbst für bloßes Spiel, welches gleichwohl vom Verstande und zu dessen Geschäft zweckmäßig gebraucht werden kann" (Ros u. Schub. IV, 201). Dagegen besorgt die Beredsamkeit, wo sie mit der ernsten Absicht zu täuschen auftritt, die Geschäfte „einer hinterlistigen Kunst", „die die Menschen als Maschinen in wichtigen Dingen zu einem Urteile zu bewegen versteht, welches im ruhigen Nachdenken alles Gewicht bei ihnen verlieren muß." (Ros. u. Schub. IV, 202).

Am schlagendsten hat den Grundgedanken von der ästhetischen Ehrlichkeit des Kunstwerkes, der sich bis auf Mendelssohn zurück-

verfolgen läßt, Schiller in folgendem Satze des 26. Briefes „Über die ästhetische Erziehung des Menschen" ausgedrückt:

„Nur, soweit er aufrichtig ist (sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt), und nur, soweit er selbständig ist (allen Beistand der Realität entbehrt), ist der Schein ästhetisch." (Sämtl. Werke in der Cottaschen Ausg. von 1383, IV, 626).

Auch aus Goethes dichterischen und kritischen Werken ließen sich Parallelen anführen, wofür denn nur diese eine klassische Stelle aus „Dichtung und Wahrheit" (III. Teil, 11. Buch) stehe:

„Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt."

Es ist das dieselbe Forderung, die durch die Verse:

„Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen"

sozusagen ästhetisches Gemeingut geworden ist.

Der Schriftsteller aber, der sich wie kein anderer mit der Illusion beschäftigt, ist Herder. Wenn man gerade bei ihm Einflüsse Mendelssohns, für den er eine große Verehrung hegt, voraussetzen möchte, so weicht er doch von Moses darin ab, daß er die Illusion allen Künsten zuspricht, ohne daß sie freilich überall den gleichen Charakter zeigte. Nur einige markante Stellen mögen herausgehoben werden:[1])

„Das Ideal des Schäfergedichts ist: wenn man Empfindungen und Leidenschaften der Menschen in kleinen Gesellschaften so sinnlich zeigt, daß wir auf den Augenblick mit ihnen Schäfer werden, und so weit verschönert zeigt, daß wir es für den Augenblick werden wollen; kurz bis zur Illusion und zum höchsten Wohlgefallen erhebt sich der Zweck der Idylle, nicht aber bis zum Au druck der Vollkommenheit oder zur moralischen Besserung. Aus dieser Bemerkung, die ich anderswo beweisen will, folgt vieles zu meiner Parallele; je näher ich der Natur bleiben kann, um doch diese Illusion und dies Wohlgefallen zu erreichen, je schöner ist meine Idylle: je mehr ich mich über sie erheben muß, desto moralischer, desto feiner, desto artiger kann sie werden, aber desto mehr verliert sie an poetischer Idyllenschönheit" (Suph. I, 343 f).

Die historischen „Schweizerlieder" werden getadelt, daß sie wohl Geschichte, aber keine Poesie enthielten: „Ihnen fehlt der poetische Geist der Illusion, der nicht wie aus einem Historienbuch erzählt: sondern alles selbst gesehen hat, und alles selbst zu sehen zwingt" (Suph. II, 187).

Bemerkenswert ist die folgende Stelle, weil sie verschiedene Nüancen der Illusion auseinandersetzt. Suph. II, 241 heißt es vom geistlichen Redner: „Er macht die moralische Situation uns als die unsrige gegenwärtig. Der politische findet dies schon vor sich. Hat nun der Homilete dies getan: so hat er gerührt, d. i. wir nehmen diese

1) Vgl. noch Suph. I, 344, 436, II. 313. III, 45 ff. 140, 277 f. IV, 70 f. 160, 444, 482. V, 215, 250 f. XXII, 154 f., 307.

Situation als die unsre an[1]): und so hat sein Vortrag Interesse. Wie weit muß aber diese Rührung gehen? Bis zur eigentlichen Erregung der Leidenschaft? so werden wir bloß durch Vorfälle und Begebenheiten gerührt, und nie durch Vorstellungen, insonderheit wenn sie wiederholt sind. Bis zur sinnlichen Illusion? Auch nicht: so rührt die dramatische Vorstellung bloß. Bis zur dichterischen Illusion? Auch nicht! für die ist die Predigt zu lang, und sie muß sinken, wenn sie die größte Höhe erreicht hat. So lange wir nicht unterscheiden zwischen der wirklichen Leidenschaft im Leben, der sensuellen Illusion bei dem Drama, wenn es seine ganze Stärke erreicht, der sensitiven Illusion bei jedem vortrefflichen Gedicht: so macht man den Homileten bald zum Akteur, bald zum Dichter und er ist dem Innern seines Zwecks nach von beiden nicht ein Schatten" ꝛc.

Die Unterschiede der Illusionen werden im „Ersten Wäldchen" noch feiner zugespitzt, und sogar innerhalb der Poesie verschiedene Arten aufgestellt: „Es ist eine längst angenommene und an sich unschuldige Hypothese, das Ganze jeder Gedichtart als eine Art von Gemälde, von Gebäude, von Kunstwerke zu betrachten, wo alle Teile zu ihrem Hauptzwecke, dem Ganzen mitwirken sollen. Bei allen ist der Hauptzweck poetische Täuschung; bei allen aber auf verschiedene Art. Die hohe wunderbare Illusion, zu der mich die Epopee bezaubert, ist nicht die kleine süße Empfindung, mit der mich das Anakreontische Lied beseelen will; noch der tragische Affekt, in den mich ein Trauerspiel versetzet — indessen arbeitet jedes auf seine Täuschung, nach seiner Art, mit seinen Mitteln, etwas im vollkommensten Grade anschauend vorzustellen; es sei nun dies Etwas epische Handlung, oder tragische Handlung, oder eine Anakreontische Empfindung, oder ein vollendetes Ganze Pindarischer Bilder, oder — alles muß indessen innerhalb seiner Grenzen, aus seinen Mitteln und seinem Zwecke beurteilt werden" (Suph. III, 153 f.).

Weiter unten wird dann im 19. Abschnitte der Unterschied der Illusion in Malerei und Poesie festgelegt: „Malerei will das Auge täuschen: Poesie aber die Phantasie — nur wieder nicht werkmäßig, daß ich in der Beschreibung das Ding erkenne; sondern bei jeder Vorstellung es zu dem Zwecke sehe, zu dem es mir der Dichter vorführet. Die Art der Täuschung ist also bei jeder Gedichtart verschieden, bei allen Gemälden nur zwiefach: entweder täuschende Schönheit oder täuschende Wahrheit. Aus diesem Zwecke muß also das Werk der Kunst und die Energie des Dichters geschätzt werden. — Der Künstler also wirkt durch Gestalten für das Ganze eines Anblicks, bis zur Täuschung des Auges; der Dichter durch die geistige Kraft der Worte während der Succession, bis zur vollkommensten Täuschung auf die Seele. Wer also Farbe und Wort, Zeitfolge und Augenblick, Gestalt und Kraft mit einander vergleichen kann, vergleiche." (Suph. III, 158 f.).

Am klarsten aber spricht Herder über Illusion als Einheitswert aller Künste am Ende des „Vierten Wäldchens", im Anschluß an die verworrenen, übrigens von Mendelssohn stark beeinflußten, Ausführungen in Riedels „Theorie der schönen Künste": „Illusion

1) Auch M. stellt Rührung und Illusion als sehr verschiedene Dinge einmal gegenüber. Unter „Rührung" im Drama versteht er „die dunkle Erinnerung, daß wir ein ähnliches Unglück wirklich erlitten oder wenigstens befürchtet haben" (V, 181 f.).

hat zu Deutsch den guten Namen Täuschung; allein so wie diese dem Künstler und Dichter schwer zu erreichen, so ist auch dem Weltweisen derselben ihre Göttlichkeit schwer zu bestimmen. Und da jeder Künstler und jeder Dichter seine eigene Zauberei hat, in diese Träume zu wiegen, und jedesmal diese Träume anders sind: so versteht sich das, was Riedel nicht verstanden, daß jeder Zustand der getäuschten Seele in jeder täuschenden Kunst aufgesucht werden muß. — Wenn Baukunst am wenigsten illudiert, weil sie nichts Lebendiges nachahmt, wie soll ich das Staunen nennen, das ihr erster Anblick gibt, und das lebhafte Bild nennen, das sie zuletzt in der Seele zurückläßt? Das wäre ihre Illusion. Wenn Bildhauerei den Anblick einer lebendigen Natur gewährt, wenn ich im Gefühl meiner Einbildungskraft endlich keine Bildsäule mehr, sondern als ein zweiter Pygmalion eine Elise zu umarmen glaube: wie heißt diese Täuschung besser als Gefühl einer lebendigen Gegenwart? Nur muß man freilich nicht dies Gefühl durch Bombast ausdrücken, wie unser exempelgenaue Theorist .... Die Täuschung der Malerei ist falsch, wenn sie Anstaunen wirken will; sie ist Trug einer kleinen existierenden Schöpfung, und vielleicht im eigentlichsten Verstande Illusion, Äffung. Die Täuschung der Musik endlich ist Rührung, Entzückung; in ihrem höchsten Grade möchte ich's süßen Wahnsinn und in der Tanzkunst der Alten, der höchsten Täuschung in der Welt, Bezauberung nennen; man untersuche jede Illusion, und man wird sie von anderer Art finden. Poesie borgt von allen Künsten, und also auch von allen Illusionen" .... (Suph. IV, 193 f.).

Man sieht, auch auf die Idee ist nicht erst unsere Zeit verfallen, die Illusion als verbindendes und gemeinsames Moment der Künste anzusprechen. Freilich müht sich der moderne Illusionist wenigstens ab, den Namen überall, wo er ihn gebraucht, auch zu rechtfertigen, während bei Herder der ursprüngliche naive Begriff der Illusion völlig verflüchtigt und eigentlich nichts mehr und nichts weniger darunter verstanden wird, als die Wirkung der Kunst überhaupt. Das Wort, das er allen Künsten als gemeinsame Etikette aufzwingt und mit dem er recht eigentlich spielt, hat jedenfalls nichts mehr mit der ungleich verständlicheren Illusion Mendelssohns zu tun.

Das Erhabene.

Weit weniger als die umständliche Erörterung des Illusionismus wird uns ein anderer, in der „Rhapsodie" (und zwar schon in ihrer Form von 1761) behandelter Gegenstand in Anspruch nehmen, der nichtsdestoweniger zu erfreulicheren Ergebnissen führt. Eigentümlich genug wird hier nämlich gelegentlich eine feinere Analyse des Erhabenen gegeben, als in der Abhandlung, die der Untersuchung des Erhabenen und Naiven ausschließlich gewidmet ist (vgl. oben S. 111 ff.). Die Doppelnatur dieser Empfindung wird, ohne daß die Bezeichnung des Erhabenen gebraucht würde, in einer Weise auseinandergesetzt, daß wir Mendelssohn hierin als Vorläufer Kants und Schillers

begrüßen können (Vgl. R. Sommer, „Grundzüge" S. 122; Braitmaier II, 173; Zart, „Einfluß der englischen Philosophen" 2c. S. 115 f.).

Unter den vermischten Empfindungen, die sich aus Lust und Unlust zusammensetzen, wird neben dem Mitleid und dem Zorn auch die Empfindung gegenüber dem Unermeßlichen aufgeführt, das wir zwar als ein Ganzes betrachten, aber nicht umfassen können, das anfangs ein Schauern, und wenn wir in seiner Betrachtung fortfahren, eine Art von Schwindel erregt. „Diese Unermeßlichkeit mag in einer ausgedehnten oder unausgedehnten, in einer stetigen oder unstetigen Größe bestehen, die Empfindung ist in allen diesen Fällen die nämliche. Das große Weltmeer, eine weit ausgedehnte Ebene, das unzählbare Heer der Sterne, die Ewigkeit der Zeit, jede Höhe oder Tiefe, die uns ermüdet,[1] ein großes Genie, große Tugenden, die wir bewundern, aber nicht erreichen können, wer kann diese ohne Schauern anblicken, wer ohne angenehmes Schwindeln zu betrachten fortfahren? Diese Empfindung ist von Lust und Unlust zusammengesetzt. Die Größe des Gegenstandes gewährt uns Lust; aber unser Unvermögen, seine Grenzen zu umfassen, vermischt diese Lust mit einiger Bitterkeit, die sie desto reizender macht. Doch ist dieser Unterschied zu bemerken. Wenn der große Gegenstand uns bei seiner Unermeßlichkeit keine Mannigfaltigkeit zu betrachten darbietet, wie die stille See oder eine unfruchtbare Ebene, die von keinen Gegenständen unterbrochen wird; so verwandelt sich der Schwindel zuletzt in eine Art von Ekel über die Einförmigkeit des Gegenstandes, die Unlust überwiegt, und wir müssen den verwirrten Blick von dem Gegenstande abwenden. Dieses ist der Theorie der Empfindungen vollkommen gemäß, und die tägliche Erfahrung bestätigt es zur Genüge. Hingegen ist die Unermeßlichkeit des Weltgebäudes, die Größe eines bewunderungswürdigen Genies, die Größe erhabener Tugenden so mannigfaltig als groß, so vollkommen als mannigfaltig; und die Unlust, die mit ihrer Betrachtung verknüpft ist, gründet sich auf unsere Schwachheit; daher gewähren sie ein unaussprechliches Vergnügen, dessen die Seele nie satt werden kann. Was für selige Empfindungen überraschen uns, wenn wir an die unermeßliche Vollkommenheit Gottes gedenken! Unser Unvermögen begleitet uns zwar auf diesem Fluge und drückt uns in den Staub zurück; aber die Entzückung über jene Unendlichkeit und das Mißvergnügen über unser eigenes Nichts vermischen sich in eine mehr als wollüstige Empfindung, in ein heiliges Schauern. Nach

1) Diese Beispiele für das Unermeßliche der ausgedehnten Größe finden sich auch in der Abhandlung „Über das Erhabene" 2c. (I, 310).

einer kleinen Erholung wagen wir den zweiten, den dritten Versuch, und die Quelle des Vergnügens ist noch so unerschöpflich als vorhin. Hier mischt sich kein Ekel, keine Unlust von Seiten des Gegenstandes in unsere Empfindung.“ (I, 251 f.).

Unverkennbar sind hier die Einwirkungen Burkes. Mendelssohn verdankt ihm die in seiner Abhandlung von 1758 noch fehlende Auffassung des Erhabenen als widerspruchsvolle, gemischte Empfindung. Nur ist er, wie wir gleich sehen werden, dem Engländer durchaus nicht bedingungslos gefolgt (vgl. dagegen Braitmaier II, 171 u. 173), vertritt vielmehr bezüglich der Zusammensetzung der Lust- und Unlustgefühle des Erhabenen eine wesentlich abweichende Meinung.

Burke spricht an vielen Stellen seines nicht gerade klar disponierten Werkes von jenem mit unangenehmen Empfindungen verbundenen Wohlgefallen, das wir an großen, unendlichen, dunklen, überraschenden ꝛc. Dingen haben und das sich in Erschrecken und Erstaunen äußert. „Wenn Schmerz oder Schrecken so gemäßigt ist, daß er nicht wirklich oder unmittelbar schädlich ist, wenn der Schmerz nicht bis zur wirklichen Zerrüttung der körperlichen Teile geht, und das Schrecken nichts mit dem gegenwärtigen Untergange der Person zu tun hat: alsdann sind diese Bewegungen, da sie die feineren oder gröberen Gefäße von gefährlichen und beschwerlichen Verstopfungen reinigen, imstande, angenehme Empfindungen zu erregen; nicht Lust, sondern eine Art von wohlgefälligem Schauer, eine gewisse Ruhe, die mit Schrecken vermischt ist. Schrecken, da es sich auf die Selbsterhaltung bezieht, gehört zu den stärksten Leidenschaften. Sein Gegenstand ist das Erhabene. Das Erhabene in seinem höchsten Grade wirkt Erstaunen; in niedrigeren Graden bringt es Ehrfurcht, Verehrung, Hochachtung hervor.“ (Übersƚzg. v. Garve, S. 223). Daß zum Erhabenen kein positives und wirkliches Vergnügen gehöre, sondern nur ein angenehmes, weil auf heilsamer, körperlicher Emotion beruhendes Gefühl, hebt Burke geradezu mit Ängstlichkeit immer wieder hervor. Im Schrecken, der unseren Selsterhaltungstrieb wachruft, sieht er „in allen Fällen ohne Ausnahme, bald sichtbarer, bald versteckter, das herrschende Prinzipium des Erhabenen“ (S. 85). „Alles, was auf einige Weise geschickt ist, die Vorstellungen von Schmerz und Gefahr zu erregen, d. h. alles, was auf irgend eine Weise schrecklich ist oder mit schrecklichen Gegenständen in Verwandtschaft steht, oder auf eine dem Schrecken ähnliche Art auf die Seele wirkt, ist die Quelle vom Erhabenen, d. h. es ist dasjenige, welches die stärkste Bewegung, deren die Seele fähig ist, hervorbringt. Ich sage, die stärkste Bewegung, denn ich bin

überzeugt, die Vorstellungen von Schmerz sind weit mächtiger, als die, welche zu dem Genusse der Lust gehören" (S. 52).

Demgegenüber betont nun Mendelssohn ungleich stärker das positive Moment der zusammengesetzten Empfindung: die Lust am Erhabenen. Und wenn Burke Lust und Unlust immer wieder aus dem Gefühl des Schreckens herleitet, so fällt dieses in der „Rhapsodie" ganz aus.[1]) Vielmehr wird das Positive in der Empfindung des Erhabenen auf die Freude an der Größe des Gegenstandes zurückgeführt, wozu bisweilen noch die Entzückung über seine Mannigfaltigkeit komme; das negative Moment aber auf das deprimierende Bewußtsein von der engen Begrenztheit unseres Auffassungsvermögens, womit sich unter Umständen noch der Verdruß über die ermüdende Einförmigkeit des Gegenstandes verbindet. Das Gesetz lautet einfach so: die Herrlichkeit des Objektes gefällt; unsere Ohnmacht und Schwäche, ihm gerecht zu werden, mißfällt. Davon ist bei Burke, der als Sensualist von ganz anderen Gesichtspunkten aus operiert, eigentlich nichts zu finden, und es wäre somit ein Irrtum anzunehmen, daß Mendelssohn völlig auf dem Boden des Engländers stünde. Dagegen spricht doch auch die kleine Polemik der „Rhapsodie" (I, 254), die ähnlich wie die Besprechung in der „Bibliothek" (s. IV, I, 331 ff.) Burke zwar als großen Beobachter der Natur feiert, ihm aber die philosophische Tiefe, und insbesondere die Kenntnis der deutschen Psychologie abspricht.

Da Mendelssohn die Lehren Burkes genau kannte und gerade er es war, der ihre Kenntnis der gelehrten Welt Deutschlands durch seine Buchanzeige vermittelte,[2]) so dürfte der berührte Gegensatz in der Auffassung des Erhabenen nicht etwa zufällig mituntergelaufen, sondern mit bewußter Absicht aufgestellt worden sein. Zum Beweise hierfür sei es noch erlaubt, auf eine interessante Einzelheit aufmerksam zu machen! — Wie schon Danzel-Guhrauer in ihrer Biographie II², 48 bemerken, geht Lessing fast gar nicht auf das Erhabene ein. Es blieb bei dem, auch von Moses I, 254 f. öffentlich erwähnten Vorhaben, Burkes Werk zu übersetzen und mit Zusätzen und Anmerkungen herauszugeben. In den Vorarbeiten zum „Laokoon" wird das Thema nur dreimal gestreift: Lachm.-Muncker XIV, 386 f. und 424, wo beidemal von dem Erhabenen in der Malerei die Rede ist, und Lachm.-Muncker XIV, 350, wo Lessing in Übereinstimmung

1) Auch in der älteren Abhandlung taucht es nur als „Schauern" und „etwas dem Schwindel Ähnliches" auf; lediglich die Vorrede (I, 106) spricht von dem „Schrecklichen".

2) Vgl. Herder, Suph. IV, 103. Auch Kant hat Burke wohl auf diesem Umwege kennen gelernt. S. darüber G. Candrea, „Der Begriff des Erhabenen bei Burke und Kant", S. 21 Anm.

mit Burke statuiert, daß das Schreckliche immer erhaben sei; er drückt sich so aus: „Schädliche Häßlichkeit ist schrecklich, folglich erhaben.“ Mendelssohn widerspricht, indem er auch hier das Schreckliche als „herrschendes Prinzipium des Erhabenen“ nicht gelten läßt: „Schreckliche Schönheit ist erhaben. Medusa ist erhabener als Alecto, ja diese verdient den Namen des Erhabenen vielleicht so wenig als der Tod und die Sünde des Milton. Nicht alles Schreckliche erregt die Empfindung der Erhabenheit. Der Glanz, der aus den Augen der Götter leuchtet, ist nicht so schrecklich, aber weit erhabener als die brennende Fackel der Furien.“ Lessing hat diesen Einspruch denn auch bei der späteren Ausgestaltung des „Laokoon“ berücksichtigt; wenigstens begnügt er sich hier zu sagen: „Schädliche Häßlichkeit ist allezeit schrecklich“ (Lachm.-Muncker IX, 141), ohne die ehemalige Folgerung, daß die Häßlichkeit darum auch erhaben sei (vgl. Blümner, „Lessings Laokoon“, ²1880, S. 81 f.).

Ohne in eine Diskussion darüber einzutreten, wie man sich die Komponenten des Erhabenen zu denken habe,[1] möchte ich glauben, daß Moses dem Moment des Schreckens, aus dem Burke seine ganze Lehre entwickelte, doch zu wenig Beachtung geschenkt hat. Kant, dem die Auslassungen beider vorlagen, wußte es in der Behandlung des Dynamisch-Erhabenen wohl zu verwerten. Daß seine 1764 erschienenen „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“ (Ros. u. Schub. IV, 397 ff.), die bei allen Feinheiten im einzelnen noch keine festen Züge aufweisen, seiner eigenen späteren Auffassung des Erhabenen fernerstehen, als die oben entwickelten Gedanken Mendelssohns, hat schon Braitmaier II, 173 richtig hervorgehoben. Der Doppelcharakter des Erhabenen, wie er nach Burke in der „Rhapsodie“ dargestellt wird, tritt bei Kant erst in der „Kritik der Urteilskraft“ schärfer hervor, und wie dort fungiert hier die Unlust über die Unzulänglichkeit unseres sinnlichen Auffassungsvermögens als der negative Teil der gemischten Empfindung. Zur Bestimmung des positiven Teils begnügt sich Moses mit der Freude über „die Größe des Gegenstandes“ oder „der Entzückung über jene Unendlichkeit“, während ihn Kant als die Lust an der im Widerstreit wachgewordenen Kraft unserer Vernunft, die als das Vermögen der Ideen dem Unendlichen gewachsen ist, in tiefsinniger, wenn auch nicht ganz einwandfreier Weise analysiert. Erwähnenswert ist noch, daß mit Mendelssohns Einteilung des extensiv und intensiv Unermeßlichen (s. oben 115 f.) Kants

---

1) Eine treffliche Auseinandersetzung darüber mit besonderer Berücksichtigung Burkes hat G. Th. Fechner, „Vorschule der Ästhetik“, Leipzig 1876, II, 174 ff. gegeben.

Unterscheidung des mathematisch und dynamisch Erhabenen deutlich vorbereitet war.

Schiller trägt seine Lehre vom Erhabenen besonders in den Abhandlungen „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“, in den „Zerstreuten Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände“ und „Über das Erhabene“ vor. Natürlich geht der Kenner und Verehrer Kants überall weit über Mendelssohn hinaus, aber es geschieht doch auf dem Wege, dessen Anfang von dem Popularphilosophen, und wie es scheint von ihm als dem ersten deutschen Ästhetiker, beschritten worden ist (vgl. Herder, Suph. IV, 170).

Das Lächerliche.

Unsere dritte und letzte Untersuchung über die „Rhapsodie“ betrifft das Lächerliche. Moses rechnet zu den vermischten Empfindungen (ebenfalls schon 1761) auch das Weinen und Lachen, physiologische Vorgänge, die keineswegs immer Kennzeichen des Unglücks- bezw. Glücksgefühles seien. Das Lachen „gründet sich vielmehr, sowohl als das Weinen, auf einen Kontrast zwischen einer Vollkommenheit und Unvollkommenheit. Nur daß dieser Kontrast von keiner Wichtigkeit sein und uns nicht sehr nahe angehen muß, wenn er lächerlich sein soll. Die Torheiten der Menschen, die wichtige Folgen haben, erregen mitleidige Zähren; die aber ohne Gefahr sind, machen sie blos lächerlich. Man nennt einen solchen Kontrast eine Ungereimtheit und sagt daher, ein jedes Lächerliche setze eine Ungereimtheit zum voraus. Ein jeder Mangel der Übereinstimmung zwischen Mittel und Absicht, Ursache und Wirkung, zwischen dem Charakter eines Menschen und seinem Betragen, zwischen den Gedanken und der Art, wie sie ausgedrückt werden; überhaupt ein jeder Gegensatz des Großen, Ehrwürdigen, Prächtigen und Vielbedeutenden neben dem Geringschätzigen, Verächtlichen und Kleinen, dessen Folgen uns in keine Verlegenheit setzen, ist lächerlich. Jener Weltweise, der in dem prächtigen ägyptischen Tempel die erhabene Gottheit suchte und auf dem Altare einen Affen erblickte, dem zu Ehren man dieses stolze Gebäude aufgeführt hatte, wird vermutlich in der ersten Bewegung haben lachen müssen. Aber bald wird er die traurigen Folgen dieser viehischen Unwissenheit bedacht haben, und sodann wird ihm der Gegenstand mehr abscheulich als lächerlich gewesen sein. Der Zuschauer lacht über die Tücke des Tartuffes sowohl als über die Einfalt des Orgons, solange beide noch von keinen gefährlichen Folgen zu sein scheinen. Sobald man aber den Betrüger in seinem völligen Lichte und den Betrogenen in Gefahr sieht,

so verwandelt sich die lachende Laune in Abscheu und Mitleiden. — Derselbe Umstand kann diesem lächerlich scheinen und jenen betrüben, [je] nachdem sie an dem Schicksale dessen, den es betrifft, mehr oder weniger Anteil nehmen. Die Torheiten unserer Freunde sind uns gemeiniglich verdrießlich, der Feinde angenehm, und gleichgültiger Personen lächerlich. Es ist also das Lachen eine besondere Bewegung, die eine gewisse Art von gemischter Empfindung begleitet, an und für sich aber zu unserer Glückseligkeit so wenig notwendig, als die schauernde Empfindung beim Anblick des unermeßlich Großen. Der Weltweise, der über die Torheit der Menschen geweint, war vielleicht glückseliger, als der darüber beständig gelacht hat" (I, 256 f.).

Es wird gut sein, noch einige Parallelstellen heranzuziehen, die sich in der Abhandlung „Über das Erhabene und Naive" finden; so folgende über das Wesen des Witzes, der später noch eine durch den holländischen Übersetzer herausgeforderte Anmerkung zur Seite gesetzt ist:

„Da das Erhabene nur bei großen und außerordentlichen Fähigkeiten der Seele stattfindet, so wird der gemeine Witz oder die Fähigkeit, an verschiedenen Dingen etwas Gemeinschaftliches zu bemerken, das keine sonderlich wichtige Folgen hat, von dem Erhabenen billig ausgeschlossen. Die zugespitzten Gegensätze, die epigrammatischen Einfälle, der geschraubte und gekünstelte Witz können uns eine Zeit lang belustigen und anmutig unterhalten; aber Bewunderung können sie niemals erregen. Ja sie können diese sogar hindern, indem sie Merkmale eines kleinen Geistes sind, dem ein bemerktes unerhebliches Verhältnis schon etwas Wichtiges ist. Die kleinste Seele hat in einer Gemütsbewegung wichtigere Geschäfte, als geringfügige Beziehungen und Verhältnisse zu bemerken und sich bei denselben zu verweilen. Nur ein gleichgültiges Gemüt hat öfters Langeweile genug, sich an Kleinigkeiten zu belustigen." (I, 334 f. Bereits in der ältesten Fassung).

Der hier schon mehrfach anklingende Gedanke, daß das Lachen eine subjektive Erscheinung sei, die von der Art und Bildung des Individuums und zufälligen Verhältnissen abhängig ist, kommt noch deutlicher in folgenden Worten gegen Schluß der Abhandlung in ihrer Fassung von 1771 zum Ausdruck; sie nehmen sich fast wie ein Beispiel zu Goethes Weisheitsspruche aus: „Der Verständige findet fast alles lächerlich, der Vernünftige fast nichts."[1])

„Der Unempfindsame, der nach dem Scheine urteilt, wird das sittliche Naive nicht ohne Lachen wahrnehmen; denn er sieht weiter nichts als den Kontrast mit dem ihm besser bekannten Weltgebrauche und das Ungereimte in dem zu sichern Vertrauen auf anderer Güte, das ihn zum lauten Gelächter reizt. Der Mann von empfindsamem Herzen hingegen sieht durch bis auf die innere Würde, erkennt den Edelmut, aus welchem jene Ungewißheit und anscheinende Ungereimt-

1) Siehe H. Baumgart, „Handb. d. Poetik", S. 184 und 236.

Digitized by Google

heit entspringt, und indem sich seine Lippen zum Lachen regen, ergießt sich ein Schauer durch sein Herz und löst dieses Lachen in ein verwunderungsvolles Nachdenken auf" rc. (I, 345 f.)

Weiterhin kehrt auch die Forderung wieder, daß der Gegenstand des Lächerlichen — wie der des Erhabenen bei Burke — mit keiner wirklichen Gefahr und keinem ernsten Schaden für die Beteiligten verbunden sein dürfe.

„Ist das Innere des Naiven ein Übel ohne Gefahr, eine Schwachheit, ein Fehler, eine Torheit, die weiter kein merkliches Unglück zur Folge hat, so ist das Naive bloß lächerlich; und in diesem Falle kommt es darauf an, ob derjenige, der das Naive vorbringt, die Absicht hat mehr zu verstehen zu geben, als er sagt, oder ob wir wider seine Absicht mehr erraten. In dem ersten Falle macht er uns zu lachen, in dem zweiten wird er selbst lächerlich. . . . . Wenn aber das Innere des Naiven eine wirkliche Gefahr ist, ein Unglück, das eine Person betrifft, an deren Schicksal wir Anteil nehmen, so ist das Naive tragisch; und zwar wenn die Gefahr als eine Folge der Naivität zu fürchten ist, so ist die Wirkung schrecklich und schlägt alle Empfindung des Lächerlichen nieder." (I, 346). — Endlich ist auch der Fall denkbar, daß das Lächerliche neben dem Tragischen besteht, wie in gewissen Tragödien, die man deswegen mit Unrecht getadelt habe.

Eine präzise, erschöpfende Definition des Lächerlichen bezw. Komischen ist mit vorstehenden Äußerungen nicht gewonnen — Mendelssohns Denkarbeit war überhaupt zu wenig systematisch, um ihre Ergebnisse in Definitionen niederzulegen —, aber das Wesen des Lächerlichen ist doch nicht so obenhin gestreift, vielmehr seinen unentbehrlichen Attributen nach richtig bestimmt. Und zwar steht Mendelssohn offenbar unter dem Einflusse der Aristotelischen Erklärung des *γελοῖον* im 5. Kap. der „Poetik", ohne sich freilich genau daran zu halten. Wenigstens finden wir die Bestimmung, daß das *ἁμάρτημα* und *αἶσχος ἀνώδυνον* und *οὐ φθαρτικόν* sein müsse, in Mendelssohns Sätzen mitenthalten, und im 206. Literaturbriefe, der nach dem Zeugnisse v. Göckingks[1]) hauptsächlich aus Mendelssohns Feder stammt, wird mit Eifer ein Zitat widerlegt, wonach das Prinzip des Lächerlichen nicht mit Aristoteles im „Übelstand ohne Schmerz", sondern in der „Stärke ohne Größe" zu finden sei. Den Mangel des Schmerzes hält der Briefschreiber für eine wesentliche Voraussetzung und bemerkt ganz richtig, daß die hier beliebte Erklärung von weit eingeschränkterem Umfange sei, als die Aristotelische: „Ja, wo ich nicht irre, ist sie völlig unter dieser begriffen." Der Schluß des Briefes, auf den wir noch zurück-

1) Nach von Göckingk, „Fr. Nicolais Leben und lit. Nachlaß", Berlin 1820, S. 27 ist der genannte Literaturbrief hauptsächlich von M., das wenigste von Abbt.

kommen werden, lautet: „Hutcheson fordert ausdrücklich zum Lächerlichen den Gegensatz des Ansehnlichen und Verehrungswürdigen neben dem Verächtlichen und Geringschätzigen. Should it happen, sagt er, that in any object there appear'd a mixture of these opposite forms or qualities, there would appear also another sense of the ridiculous. — Things too of a quite different Nature from any human action may occasion laughter, by exhibiting at once some venerable appearance, along with some thing mean and dispicable. Ein neuerer Schriftsteller unserer Nation [dahinter verbirgt sich natürlich Mendelssohn selbst] hegt von der Natur des Lächerlichen ganz besondere Gedanken, mit welchen ich Sie zu einer anderen Zeit unterhalten werde." („Briefe, die neueste Lit. betr.", Berlin 1762, XII. Teil, S. 364; in die Ges. Schriften nicht aufgenommen.)

Auch hier macht also Mendelssohn, ebenso wie in den beiden oben herangezogenen Abhandlungen, den Zusatz zur Aristotelischen Erklärung, daß das Lachen die Begleiterscheinung der Wahrnehmung eines Kontrastes sei.[1]) Und es ist ein wohlzubeachtender Vorzug seiner Darstellung, daß er diesen Kontrast nicht so enge und begrenzt verstanden wissen will wie spätere Ästhetiker (etwa Th. Vischer als Kontrast zwischen Erhabenheit und Nichtigkeit), sondern ganz allgemein als Kontrast zwischen Vollkommenheit und Unvollkommenheit im weitesten Sinne, der sich dann bald als „Mangel der Übereinstimmung zwischen Mittel und Absicht", bald zwischen „Ursache und Wirkung", bald „zwischen dem Charakter eines Menschen und seinem Betragen", bald „zwischen Gedanken und der Art ihres Ausdrucks" darstellen kann. Wie man auch heute die Lösung des seit jener Zeit vielbehandelten Problems anstreben mag, historisch ist jedenfalls die von Mendelssohn in seinen Schriften gegebene Bestimmung des Lächerlichen „für die spätere Feststellung dieses ästhetischen Begriffs von Wichtigkeit geworden" (M. Brasch, „Ms. Schriften" 2c. II, 8).

So knüpft denn auch Lessing in seinen Untersuchungen hierüber ganz offenkundig an die Mendelssohns an. Wir sahen

1) Das ist sogar schon in Ms. erster Schrift, den philosophischen „Gesprächen", angedeutet: „Der Mutwillige kann die ernsthaftesten Dinge in einen Kontrast bringen, in welchem sie Lachen erregen . . ." „Wir müssen auf den objektiven Grund des Lächerlichen, auf die sinnliche Ungereimtheit zurückgehen, wenn wir das, was lächerlich ist, von dem, was lächerlich scheint, unterscheiden wollen. Was in der Tat eine solche Ungereimtheit, einen auffallenden Übelstand enthält, das ist lächerlich; was aber in Wahrheit davon befreit ist, kann höchstens nur den Schein des Lächerlichen haben" (I, 212 f.). — Wie sehr die Idee vom Kontrast in die Baumgartensche Ästhetik hineinpaßt, zeigt Blümner, „Lessings Laokoon", [2] 1880, S. 657.

oben, daß Lessing in seinen Vorarbeiten zum „Laokoon" alles Schreckliche, im Sinne Burkes, für gleichzeitig erhaben erklärte, wogegen Mendelssohn den später berücksichtigten Einspruch erhob. Ähnlich steht es nun mit dem Lächerlichen. Lessing sagt im Urentwurfe des „Laokoon", daß dem Maler die Mittel fehlten, das Häßliche gleichsam zu adoucieren: „Thersites ist auf der Leinwand nur häßlich, bei dem Homer ist er lächerlich. Caylus hat folglich Recht, ihn aus der Folge seiner homerischen Gemälde herauszulassen. Klotz aber hat Unrecht, wenn er ihn auch aus dem Homer wegwünscht" (Lachm.-Muncker XIV, 350). Dagegen bemerkt Mendelssohn: „Unschädliche Häßlichkeit ist auch für den Maler eine Quelle des Lächerlichen. Erinnern Sie sich des Hogarthschen Tanzes. Alle häßliche Figuren in demselben sind lächerlich. Der Slop, Sancho, Don Quixote u. s. w. Thersites würde auch in der Malerei lächerlich sein. Da er aber mit dem Ernsthaften der übrigen Personen beständig kontrastieren würde, indem der Maler die bewegliche Handlung desselben in eine stehende verwandeln müßte; so kann ihn der Maler in keinem ernsthaften Sujet anbringen, ohne einen Widerspruch der Empfindungen zu erregen und die Einheit der Wirkung zu unterbrechen. In dem transitorischen Gemälde der Dichtkunst tut er keine so schlimme Wirkung" (Lachm.-Muncker XIV, 350 f.).

Unter dem berichtigenden Einflusse dieser Note ist nun oder kann doch wenigstens folgende Stelle des „Laokoon" geschrieben sein: „Darf die Malerei zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen? Ich will es nicht wagen, so geradezu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann besonders wenn eine Affektation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist ebenso unstreitig, das schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erwecket, und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon für sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügen erlangen" 2c. (Lachm.-Muncker IX, 145). Freilich bleibt Lessing schließlich bei seiner ursprünglichen Meinung, wonach jeder Gebrauch des Häßlichen in der Kunst zu beanstanden sei; aber es ist schon beachtenswert, daß er den vor Jahren gemachten Einwand des Freundes für wichtig genug erachtet, auf ihn einzugehen (vgl. Blümner, S. 82), und nur bedauerlich, daß er seiner Berechtigung nicht noch mehr nachgefragt hat.

Die allgemeine Erklärung Mendelssohns vom Lächerlichen aber wird im „Laokoon" kurz vorher, unter ausdrücklicher Be-

rufung auf den Verfasser der „Philosophischen Schriften“, herübergenommen; nur mit der Einschränkung, daß der Kontrast „nicht zu krall und zu schneidend sein muß, daß die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, daß sie sich ineinander verschmelzen lassen.“ Das οὐ φθαρτικόν ist unerläßlich: „wie es auch mein Freund zu einer notwendigen Bedingung macht, daß jener Kontrast von keiner Wichtigkeit sein und uns nicht sehr interessieren müsse“ (Lachm.-Muncker IX, 139 f.).

Auf derselben Basis beruht auch die Erklärung des Lächerlichen, die gegen das Ende des 28. Stücks der „Dramaturgie“ auftaucht: „Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität[1]) ist lächerlich“ (Lachm.-Muncker IX, 302).

Obwohl nun Lessing selbst im „Laokoon“ auf Mendelssohns Begriffserklärung zurückgreift, darf man sich doch nicht vorstellen, daß diese für ihn eine ganz neue Entdeckung war, an der er keinerlei Anteil gehabt hätte. Im Gegenteil, das Thema von Weinen und Lachen war eines der ältesten, wenn nicht das älteste, über welches die Freunde gemeinsam philosophierten, und gerade Lessing scheint zuerst eine Theorie im Kopfe getragen zu haben, die nicht viel von der späteren Mendelssohnschen abgewichen sein kann. Das beweist die uns bereits aus dem 206. Literaturbriefe bekannte Stelle aus Hutchesons Short introduction to moral Philosophy, die Mendelssohn bereits in dem zweiten uns erhaltenen Briefe an Lessing als Zeugnis für dessen „Erklärungsart, woher das Lachen komme“ anführt (1755; V, 7 f.). Weitere Anspielungen auf Lessings Theorie oder „Abhandlung vom Lachen“ finden sich noch V, 8, 9, 14 f. und 19. Und über das Weinen und dessen Verhältnis zum Lachen äußert Lessing in seiner Korrespondenz mit Nicolai (V, 39 und 52 ff.) und mit Mendelssohn (V, 42 f.) mancherlei Gedanken, die Moses bis auf einige Kleinigkeiten unverbesserlich findet (V, 60) und die zum teil noch in der „Rhapsodie“ nachwirken.[2])

Andererseits zeigt sich auch Mendelssohn in dem Briefwechsel eifrig bemüht, Material herbeizutragen und die Lehre vom Weinen und Lachen, besonders in ihrer Beziehung zur Kunst, aufzuhellen, wobei das Niedrigkomische durchaus nicht verschmäht wird. In dem Briefe vom 26. Dezember 1756 ver-

---

1) Mangel bedeutet hier s. v. a. Unvollkommenheit, Realität s. v. a. Vollkommenheit. Siehe W. Cosack, „Materialien zu G. E. Lessings Hamb. Dramat.“ [2], Paderborn 1891, S. 189.

2) Vgl. auch Lessings Aufzeichnungen in den Collectanea, Lachm.-Muncker XV, 284 f.

sucht er, durch Shaftesbury angeregt, eine eigene Erklärung des Burlesken, das nach ihm „in der Gegeneinanderhaltung eines sehr wichtigen Gegenstandes mit einem kleinen und verächtlichen Gegenstande bestehe, wenn diese Gegenstände an sich selbst nur eine sehr geringe Beziehung auf einander haben. Buttlers Vergleichung eines anbrechenden Tages mit einem Krebse, der von schwarz rot wird, ist von dieser Art. Naumanns Gleichnis zwischen einem in Todesangst röchelnden Helden und einem Kinde, das ein Fischgrätchen verschluckt, verdient nicht weniger diesen ehrwürdigen [?] Namen. Wenn aber das Ungereimte eines allgemeinen richtigen Satzes durch die Anwendung auf einen besonderen Fall gezeigt wird, so ist der Einfall wirklich komisch. Desgleichen sind Molières Szenen, darin ein Skeptiker seine spekulativen Grillen mit sich in die Welt bringt, ein Scherz, welchen dieser Franzose dem Lucian gestohlen hat; oder auch Ihr Einfall von Buridans Esel. Man kann also überhaupt sagen: wenn das Ungereimte in der Sache selbst oder in der Anwendung derselben auf einen besonderen Fall liegt, so ist der Einfall komisch; muß aber erst eine sehr geringe Ähnlichkeit zu Hilfe genommen werden, so ist er burlesk. Von dieser Seite betrachtet, mag Shaftesbury einigen Grund haben, das wahre Lächerliche, wenn es dem Burlesken entgegengesetzt wird, für einen tüchtigen Probierstein der Wahrheit zu halten"[1]) (V, 20 f.).

Nicht unerwähnt mag endlich noch bleiben, daß Moses unter dem 11. August 1757 dem Freunde eine Stelle aus Spinoza zuträgt, die sich auf das „mechanische Lachen" bezieht und die Lessing mit Dank entgegennimmt. „Wenn Ihnen mehr aufstoßen sollte", schreibt er, „was mit meiner (oder vielmehr mit Ihrer) Erklärung des Lachens einige Verwandtschaft hat, so merken Sie es ja fleißig an. Ich sammle an lächerlichen Geschichten und Einfällen, und endlich kann eine lustige, tiefsinnige Abhandlung vom Lächerlichen für die Bibliothek daraus werden" (V, 129). Natürlich ist wieder nichts daraus geworden, aber die Worte sind ein ausgezeichneter Beleg dafür, wie sich die Freunde auch bei dieser Materie so in die Hände arbeiteten, daß sich kaum mehr von Mein und Dein reden ließ.

1) Über diesen eigentlich aus dem Altertum stammenden Satz handelt das dritte der „Gespräche" I, 210 ff. Vgl. IV, 1, 253 und Zart, a. a. O. 16 f. — In der großen Beilage zu Nicolais Brief an Lessing vom 14 Mai 1757 wird der Unterschied des Komischen vom Burlesken darein gesetzt, daß diesem keine sittliche Absurdität zu Grunde liege (V, 103). Wie Moses noch im besonderen über das Niedrigkomische dachte, entnehme man folgenden Stellen: V, 171 ff.; IV, 1, 265 u. 299; IV, 2, 25 u. 456. —

Mendelssohns vorbildliche Bedeutung im allgemeinen.

Als Stilist und Schriftsteller.

Bevor wir es nun unternehmen, die Einwirkungen Mendelssohns auf einzelne Zeitgenossen darzustellen, muß noch einiges über seine allgemeine Bedeutung als Schriftsteller und Kritiker gesagt werden.

Gibt es ein Lob, worin alle seine Beurteiler einig sind, so ist es die Anerkennung des eleganten Stilisten, des gewandten und feinsinnigen Schriftstellers, und es hieße die Geschichte seiner Zeit nicht kennen, wollte man hierin nur etwas Nebensächliches sehen (vgl. oben S. 7 f.). Denn sicher ist die unleugbare breite Wirkung seiner popularphilosophischen Schriften weniger in dem nicht allzu originellen und tiefen Gehalte, als vielmehr in ihrer anmutigen, klaren und korrekten Form begründet, deren Faßlichkeit und Schönheit auf die Zeitgenossen wie eine Offenbarung wirkte und das Interesse und Verständnis für die behandelten Fragen in alle Schichten der Bevölkerung trug.[1]) Insofern ist Mendelssohn Popularphilosoph im besten Sinne. Baumgartens „Aesthetica“ beispielsweise hätten ohne ihn nicht die Schwelle der Gelehrtenstube überschritten. Meier hat sie wohl verdeutscht, Mendelssohn aber erst verdeutlicht.

Es ist bekannt, mit welchem Eifer und welcher Zähigkeit er sich als Knabe, nur mit dem Hebräischen und Jüdisch-Deutschen vertraut, umfassendere Kenntnisse und insbesondere die deutsche Bildung erworben hat. Er mußte sich Wort und Satz, Wohllaut und Schliff, Körper und Geist derjenigen Sprache, deren sich seine Feder fortan bediente, erst mühsam erarbeiten; doch gerade diesem Umstande mag er sein theoretisches Interesse für alle sprachlichen Dinge, wie auch die bis an Pedanterie grenzende Sorgsamkeit für das Richtige und Reguläre im Ausdruck verdanken.[2]) Andererseits bewahrten ihn sein starkes

1) Danzel erklärt einmal in seinem „Gottsched“ ([2]1855, S. 335) den Grund von Mendelssohns Erfolgen aus dem Vorherrschen des Judaismus im 18. Jahrhundert, mit dem sich Freidenkerei und Deismus immer verwandt gefühlt hätten. Diese anfechtbare Erklärung, die sich doch allenfalls nur auf die religionsphilosophischen Werke Ms. beziehen könnte, scheint Danzel in seinen späteren Arbeiten, infolge der näheren Beschäftigung mit M., stillschweigend zurückgezogen zu haben. Mehr Recht dürfte Herder haben, wenn er im 4. Bande der „Adrastea“ schreibt: „Wer denkt bei Spinozas, Mendelssohns, Herz' philosophischen Schriften daran, daß sie von Juden geschrieben wurden?“ (Suph. XXIV, 73).

2) Erdmann, „Gesch. d. Philos.“ II, 282: „Selbst in sprachlicher Hinsicht, hat Lachmann behauptet, habe Lessing durch den Umgang mit

Sprachgefühl, der ererbte Bilderreichtum seiner Phantasie, seine stetig wachsende Belesenheit und zumal die frühe Bekanntschaft mit der erlesensten englischen und französischen Literatur vor korrekter, aber auch öder und platter Nüchternheit. Was ihm ungefähr als Stilideal vorgeschwebt hat, läßt sich in einem Briefe an Abbt vom 4. Juli 1762 entnehmen, der zugleich als Probe seiner klaren, fließenden und blumenreichen Prosa dienen könnte. Er bedauert, daß Abbts Einladungsschrift zu dessen Vorlesungen über die schönen Wissenschaften in der Schreibart den Übersetzer Shaftesburys zu sehr verrate. „Der Lord schreibt etwas schwerfällig, geschroben, zuweilen ein wenig ängstlich. Ich glaube nicht, daß er in diesem Stücke nachgeahmt zu werden verdiene. Plato hat eine Manier, die mit allen Vorzügen der Shaftesburyschen Schreibart noch eine unnachahmliche Leichtigkeit in der Wendung verbindet. Seine Prose fließt selbst da, wo sie poetisch wird, so sanft, mit einer so stillen Majestät, daß, wer das Handwerk nicht versteht, glauben könnte, der Ausdruck habe ihm gar nichts gekostet. Ich habe niemals im Plato gelesen, ohne mich zu schämen, daß ich jemals die Feder angesetzt habe; denn wenigstens habe ich schon so viel in meinem Leben geschrieben, daß ich nunmehr die geschäftige Hand der Kunst durch den Flor der Natur erkennen kann. Ich fühle es, wie sehr der Mann gearbeitet haben muß, seinen edlen und feurigen Gedanken im Ausdruck die feine Politur, die sanfte Rundung zu geben, welche allein einen Fontenelle zum berühmten Schriftsteller macht. Wir Nachlässigen machen es beinahe wie die Sechswöchnerinnen. Zufrieden, daß sie eine leidliche Geburt hergeben, schließen sie die matten Augen zu und bekümmern sich wenig um derselben Säuberung. Ich sage wir, liebster Freund! denn ich glaube, wir geben uns einander in diesem Punkte nichts nach. Wir zirkeln und bilden eine Periode, aber wir wissen das Geheimnis nicht, mit der letzten Meisterhand den Schweiß der Kunst von ihrem Angesichte zu wischen“ ꝛc. ꝛc. (V, 259 f.).

Einem gewinnen müssen, der sich das reine Hochdeutsch nicht als Kind, sondern mit vollem Bewußtsein angeeignet hatte.“ Die Reinheit seiner Sprache, welche Gallizismen, Schweizerdeutsch, Fremdwörter ꝛc. nur mit größter Vorsicht zuließ, wird von Braitmaier vielfach betont: „M. selbst zeigt sich in diesem Punkte von Anfang an viel reiner als alle Zeitgenossen, selbst als Lessing“ (II, 76). „M., der selbst damals das reinste und eleganteste Deutsch schrieb, dachte sehr hoch von der deutschen Sprache“ (II, 102). „Er selbst legte auf den Stil ein für damalige Zeit in Deutschland ungewöhnlich hohes Gewicht, fast wie das nur in Frankreich üblich war und ist“ (II, 117). Über sprachliche Einzelheiten s. Ludwig Goldstein, „Beiträge zu lexikal. Studien über d. Schriftsprache d. Lessingperiode“, in der „Festschr. z. 70. Geb. Oskar Schade dargebracht“, Königsberg 1896, S. 55.

Nun, Moses machte sich in seiner Bescheidenheit wohl ein wenig schlechter als nötig war; wenigstens hat Mit- und Nachwelt auf das günstigste über seinen Stil geurteilt. Hören wir darüber einige zeitgenössische und spätere Stimmen!

Lessing in seiner Anzeige der Briefe „Über die Empfindungen" in der Berlinischen privilegierten Zeitung vom Jahre 1755: „Der Verfasser dieser Schrift ist eben der, welchem wir die philosophischen Gespräche schuldig sind. Sie sind durchgängig mit Beifall aufgenommen worden. Wir wünschen aber sehr, daß man diesen Beifall mehr auf den Inhalt als auf die Art des Vortrages hätte gründen wollen. Waren denn abstrakte Gedanken in einer schönen Einkleidung eine so gar neue Erscheinung unter uns, daß man bei der Anmut der letztern die Gründlichkeit der erstern übersehen durfte? Wären sie in den barbarischesten Ausdrücken einer lateinisch scheinenden Sprache vorgetragen worden, so würde man sie untersucht und bestritten haben. Warum unterblieb beides, da sie deutsch, da sie schön abgefaßt waren?" ꝛc. Der philosophische Schriftsteller Hennings schreibt in einem in der Kayserlingschen Biographie (S. 400) mitgeteilten Briefe, M. habe zuerst den attischen Ton mit dem Tiefsinn des spekulativen Nachdenkens verbunden, und Kant (an M., 18. August 1783): „Es sind wenige so glücklich, für sich und zugleich in der Stelle anderer denken und die ihnen allen angemessene Manier im Vortrage treffen zu können. Es ist nur ein Mendelssohn." Oder in der Einleitung der „Prolegomena": „Es ist zwar nicht jedermann gegeben, so subtil und doch zugleich so anlockend zu schreiben, als David Hume, oder so gründlich, und dabei so elegant, als Moses Mendelssohn." Goethe („Aus meinem Leben"; II. Teil, 7. Buch): „Und nun fanden die Philosophen selbst sich genötigt, um populär zu sein, auch deutlich und faßlich zu schreiben. Mendelssohn, Garve traten auf und erregten allgemeine Teilnahme und Bewunderung."

Herder bezeichnet Mendelssohn wiederholt als klassischen Schriftsteller. Im 81. Stück der „Kbger. Gel. u. Pol. Ztgen." von 1765 (Suph. I, 89) schreibt er: „Es ist nicht in jedes Gewalt, den philosophischen Geist mit dem Schwunge der Schreibart und den feinsten Blumen der Belesenheit wie ein Moses und Abbt zu verbinden, ohne dabei in den Deklamierton ex cathedra verfallen zu dürfen." In der ersten Sammlung der Fragmente (1767) gibt Herder eine Würdigung und Charakteristik der vornehmsten Theoretiker seiner Zeit und kommt dann, nach Winckelmann, Hagedorn, Abbt u. a., auf Moses zu sprechen: „Sokrates führte die Weltweisheit unter die

Menschen; hier ist der philosophische Schriftsteller unserer Nation, der sie mit der Schönheit des Stils vermählt haben soll: der Verf. der Philos. Schriften. Ja, er ists, der seine Weltweisheit in ein Licht der Deutlichkeit zu stellen weiß, als hätte es die Muse selbst gesagt. Er denkt da, wo andere sich begnügen, Schönheiten zu empfinden: er hat unter den Deutschen die Kritik der schönen Wissenschaften ausgebreitet, die Baumgarten in Absicht der lateinischen Schriftsteller so vorzüglich bewies." Andererseits, fährt Herder fort, habe M. gar nicht Unrecht, wenn er selbst in der Vorrede zu seinen philosophischen Schriften dem streng systematischen Vortrage in spekulativischen Untersuchungen den Vorzug gebe vor den schönen Einkleidungen und Verbrämungen [I, 105], und zu seinem Vorteil habe er daran in einzelnen Arbeiten festgehalten (s. dazu Braitmaier II, 145 f.). Man vergleiche ferner Garve, „Über die prosaische Schreibart", Küttner, „Charaktere deutscher Dichter und Prosaisten" (315 ff.), K. H. Jördens, „Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten" (III, 527 f.) und Poelitz „Handbuch zur Lektüre der deutschen Klassiker", wo es I, 277 f. heißt: „Immer wird er hoch oben in der Reihe der Klassiker in unserer Sprache stehen, die zu einer Zeit, wo die Philosophie noch nicht eine schöne Form in den Darstellungen sich angenähert hatte, von ihm beinahe zuerst diese vollkommene Bekleidung empfing."

In der „Mannigfaltigkeit" all dieser Zeugnisse doch „Einheit": regelmäßig kehrt die rückhaltlose Anerkennung des Mannes wieder, der, als der erste oder einer der ersten, der alten philosophischen Tradition eine neue gefällige, den Gelehrten und Ungelehrten erwünschte Form verliehen und damit jenes Ideal erfüllt hat, das er selbst als höchstes Ziel betrachtete (vgl. in dem Schreiben an Abbt bes. V, 260). Dieses Verdienst ist denn auch von der Forschung im allgemeinen gebührend hervorgehoben worden. Statt vieler sei hier nur das zusammenfassende Urteil von Mor. Brasch angeführt: „Die Anregung, welche M. den französischen und englischen Ästhetikern verdankte, bezieht sich viel weniger auf den Inhalt als auf die stilistische Form seiner Untersuchungen, deren farbenreiche und anmutsvolle Diktion für diese Art literarisch-ästhetischer Schriften den Geschmack im deutschen Volke erweckte. Wie stechen aber auch diese mustergültigen Studien von der trockenen Systematik Baumgartens ab, die in die lateinische Terminologie Wolfs gekleidet, wenig geeignet war, der neuen Wissenschaft begeisterte Anhänger in Deutschland zu werben oder sie gar auf die poetische Produktion Einfluß gewinnen zu lassen. Hier vor allem ist das historische Verdienst zu suchen, das die Mendelssohnschen

ästhetischen Forschungen haben, und hier ist es auch, wo seine Wirksamkeit im Anschlusse an Lessing und in Gemeinschaft und in gegenseitiger Förderung mit ihm von nationalliterarischer Bedeutung geworden ist" (I. Bd., XX).[1])

Mendelssohn als Kritiker.

Doch vergessen wir über dem Gewande nicht den Geist seiner Schriften, vergessen wir neben der edlen, abgemessenen Sprache nicht die Reihe anderer Eigenschaften, die Mendelssohn zum Kritiker und literarischen Berichterstatter in hohem Grade befähigten. Herder hat einmal gesagt, daß er von seinen einzelnen Beurteilungen, wo er über schöne Wissenschaft „mit Wohlbestimmtheit philologiert und ohne Weichlichkeit philosophiert", am meisten lerne, und fährt dann fort: „Und wie kenntlich ist er da in der Bibl. d. sch. W. und in den Literaturbriefen. Gewisse Leute mögen sagen, was sie wollen: das Werk, an dem Lessing, Moses und Abbt Hauptverfasser waren, wird eine der besten Schriften unseres Jahrhunderts bleiben, und die Rezensionen des mittleren, unparteiischesten und gleichesten Philosophen wären es allein, die einen Lehrling auf den Weg der wahren Weltweisheit hinführen könnten, der jetzt, seitdem die Wolfe, Baumgarten, Kästners, Reimarus, Sulzers und Moses nicht mehr darauf wandeln, in Deutschland so verstäubt ist" („Lebensbild" IV, 443 f. Suph. IV, 148). Ein Wort aus solchem Munde, das für bloße Schmeichelei zu halten keinerlei Veranlassung vorliegt, sollte uns doch eine Warnung sein, das Verdienst um die Hebung der damaligen literarischen und kritischen Verhältnisse allzu einseitig und ausschließlich Lessing zuzuschreiben, wie das so oft, ich möchte sagen, mit dem Rechte

---

1) Über den Wert gemeinverständlicher Darstellung gerade der philosophischen Gedanken vgl. die Vorrede zu Schaslers „Ästhetik". Zu dem Thema „M. als Stilist" vgl. noch Brasch a. a. O. XXX und LXXXIV f.; Hettner, „Die dtsche. Lit. im 18. Jh." II^4. 198 f.; Jos. Hillebrand, „Die dtsche. Nationallit. im 18. u. 19. Jh." I^3, 204; Emil Neidhardt, „M. Ms. Anteil an den Briefen, die neueste Lit. betr.", in der „Festschrift des Lehrerkolleg. d. Kgl. Gymn. zu Erfurt," Erfurt 1896. Nach Neidhardt besitzt der meisterhafte Stil von Ms. Literaturbriefen „zwar nicht das hinreißende Feuer des Lessingschen, ist ihm aber an bündiger Kraft und Klarheit und selbst an glücklicher Bildlichkeit ebenbürtig, an Abrundung und Ebenmaß überlegen." Eine sehr hohe Meinung von dem Schriftsteller Mendelssohn bekundet auch M. von Schröter, der in einem Aufsatz „M. Ms. Verdienste um d. dtsche. Sprache" („Im deutschen Reich", I, Nr. 6) behauptet, M. habe zu der sprachlich vollendeten Darstellung der gesamten Philosophie den Grund gelegt: aus seiner Prosa „scheine die himmlische Musik seines Enkels zu tönen."

der Gewohnheit geschieht. Freilich war Lessing der eigentliche Urheber der Literaturbriefe, der Ton in ihnen war sein Ton, wie das Herder selbst später ausdrückt (Suph. XV, 486 ff. Aufsatz über G. E. Lessing); aber damit ist das Verdienst des fortführenden geschäftigen Mitarbeiters noch nicht aus der Welt geschafft, der durch philosophische Bedächtigkeit, ruhig abwägende Objektivität und durch liebevolles Eingehen auf fremde Intentionen die geniale Rücksichtslosigkeit Lessings und die Pikanterie seiner schneidigen Dialektik nicht ohne Glück ersetzte, ja manchen Leser, wie wir an dem Beispiele Herders ersehen, mehr befriedigte als jener.[1]) Unterschiede sind genug zwischen beiden Briefschreibern vorhanden, aber die Vorzüge liegen keineswegs alle auf der einen Seite. Auch darf nicht außer acht gelassen werden, daß Mendelssohn schon für die „Bibliothek" manche geschickte und freimütige Beurteilung geschrieben hatte, deren sich die Literaturbriefe nicht hätten zu schämen brauchen. Und was diese betrifft, bedarf es oft schon eines gründlichen Kenners, um ohne historische Daten die Autorschaft der beiden stets auseinanderzuhalten. Wie der Rezensent der „Gött. Gel. Anz." Lessing für den Verfasser der Briefe „Über die Empfindungen" gehalten hatte, so passierte es noch beispielsweise dem Verf. des „Lexikons deutscher Dichter und Prosaisten", K. H. Jördens, daß er beide mit einander verwechselte, weil Moses mit Fll., einem Zeichen Lessings, unterfertigt hatte.[2])

Die Art und der Gehalt von Mendelssohns Besprechungen, um diese ein wenig näher zu charakterisieren, sind nicht immer gleich. Meist herrscht wohl die ausführliche und musterhafte Inhaltsangabe vor, welche die Leser orientieren oder anregen soll, das empfohlene Buch selbst zur Hand zu nehmen, so bei Burke und Baumgartens Aestheticorum pars II. Dabei werden interessante und besonders hervorstechende Stellen wörtlich angeführt: „Man hält sich gern bei einer Arbeit auf, die Vergnügen macht" (IV, 1, 458). „Ich muß heute wider meine

1) Der Gegensatz beider ist von Braitmaier II, 97 sehr gut behandelt.

2) In dem Artikel über Lichtwer sagt K. H. Jördens: „Diese Lichtwersche Vorrede gab in der Folge Lessingen Gelegenheit, in den Briefen die neueste Lit. betr. Th. 14, Br. 233—236, S. 267—324, diesen Streit auf eine so einsichtsvolle als unparteiische Weise zu entscheiden. Wie kommt es, schreibt Lessing an seinen Korrespondenten" rc. (Leipzig 1808, III, 376). Die erwähnten Literaturbriefe stammen aber von M., worüber uns Nicolais Vorrede zum 26. Teil der Lessingschen Schriften, S. XXIII, belehrt. Daß M. mit Lessings Zeichen Fll. unterschrieb, was er V, 340 allgemein zugibt, geschah in diesem Falle wohl aus einer Art Bescheidenheit, da im 233. Briefe ein längeres Stück („Nein!" sagt unser Freund, Herr G. . . . .) tatsächlich von Lessing herrühren dürfte. (Siehe Lachm.-Muncker VIII, 278 Anm. — M. M. IV, 2, 363 f. Anm.) In demselben Bande S. 549 schreibt K. H. Jördens übrigens die Literaturbriefe 233—236 ganz richtig M. zu.

Gewohnheit bloß abschreiben; ein ander mal will ich Glossen machen, wenn ich einen schlechteren Autor vor mir habe." (IV, 2, 103). Oder der Rezensent wird des „schleichenden Auszugstones" (IV, 2, 340) satt und ergeht sich in Charakteristiken, Analysen und Vergleichen. Deutsche Autoren, z. B. Withof, Dusch, Lichtwer, Gleim, werden beständig mit wahlverwandten fremden in Parallele gestellt. Schließlich wird auch der Anknüpfungs- und Ausgangspunkt ganz vergessen, und aus dem Referate entwickelt sich hie und da eine selbständige Abhandlung, in der die Grundsätze der Ästhetik flüssig gemacht und von verschiedenen Gesichtspunkten aus beleuchtet werden. Der Briefschreiber will sich aber nicht ins Ungewisse hineinplaudern, nicht bloß „französieren", sondern eine Kritik nach bestimmten Begriffen handhaben (vgl. IV, 2, 22) und womöglich durch stichhaltige Begründung seiner Ausstellungen einen günstigen Einfluß auf das Schaffen des behandelten Autors gewinnen — gleichviel wer es sei! Schon 1759 beklagt sich Moses in der „Bibliothek", daß der große Haufe der deutschen Rezensenten schüchtern sei, wenn sie das Werk eines berühmten Schriftstellers zu beurteilen hätten. „Diese Blödigkeit muß sie in den Augen der Welt und selbst in den Augen des Verfassers sehr erniedrigen. Kein Schriftsteller von Genie wird unsere Freimütigkeit tadeln, auch alsdann nicht, wenn es ihn selbst betrifft.[1]) Er wird allezeit lieber strenge Beurteiler als nachsehende Anzeiger haben wollen" (IV, 1, 479).

Der hier geforderte Ton rückhaltloser Offenheit verschärft sich in den Literaturbriefen nach dem Beispiele Lessings fast zur Kühnheit, Verwegenheit oder „Dreistigkeit", wie sich Moses einmal privatim ausdrückt (V, 340). Die œuvres Sr. Majestät und die vielbewunderten Verse einer Frau, einer Volksdichterin, die selbst bei Hofe Karrière macht, finden keinen Pardon. Gedachtes und Geschriebenes ist zollfrei; das gedruckte Wort aber muß die Schranke der öffentlichen Kritik passieren: „Ein König, ein Frauenzimmer, ein Jude, was tut dieses zur Sache? Wer die Ehrbegierde hat, Schriftsteller zu sein, muß, alle Nebenbetrachtungen bei Seite gesetzt, als Schriftsteller beurteilt werden. Ohne Ansehen der Person sieht der unerbittliche Richter nur auf die Sache; und sein Urteil wird ganz gewiß desto strenger ausfallen, je mehr man ihm versprochen, je größer das „Geschrei war, mit welchem man ihm ein Werk angepriesen hat (IV, 2, 424). Oder in bezug auf Uz: „Manchen Werken ist der Ruhm ihres Verfassers nachteilig. Man würde sie loben, wenn man sich nicht für berechtigt hielte, von

1) Eine Bestätigung s. bei Manso, S. 179.

ihrem Urheber etwas Besseres zu fordern. Mit einem Armen nehmen wir vorlieb; aber wenn uns ein Reicher einladet, so wollen wir auch herrlich bewirtet sein" (IV, 2, 167) — eine Bemerkung, die an eine vielzitierte Äußerung Schillers in der Abhandlung über Bürgers Gedichte erinnert. Auch das durch die Schmeicheleien der bisherigen liebedienerischen Kritik urteilslos gewordene Publikum bekommt heilsame Wahrheiten zu hören: „sein Beifall ist Leichtgläubigkeit, und sein Tadel Eigensinn" (IV, 1, 500).

Bei einem so energischen und zielbewußten Vorgehen konnten allerhand erfreuliche und unerfreuliche Nachwirkungen der Mendelssohnschen Kritik nicht ausbleiben. Es sei hier zunächst nur an die durch Literaturbriefe heraufbeschworene, umständliche Rechtfertigung und Selbstverteidigung des Hermann Samuel Reimarus erinnert, die Mendelssohn wiederum zu einer ausführlichen, außerordentlich bescheidenen Erwiderung veranlaßte (Siehe IV, 2, 390 ff. und V, 267 f. und 270). Auch die freimütige Besprechung der Gedichte Friedrichs des Großen sowie der damals maßlos „vergötterten" Naturdichterin Karsch, die ebenfalls mit einer Verteidigung umging (V, 323), blieben nicht ohne Folgen. In einer Fußnote weist ferner Professor G. B. Mendelssohn auf Jördens' Zeugnis hin, daß die Rezension der Lichtwerschen Fabeln von 1758 viel dazu beigetragen habe, dessen lange unbeachtet gebliebenen Fabeln in Aufnahme zu bringen (IV, 2, 385). Nach Kayserling („M. M., Ungedrucktes und Unbekanntes" rc. S. 24) hätten die Bemerkungen Mendelssohns über den „Tod Adams" von Klopstock in der späteren Auflage des Dramas volle Berücksichtigung gefunden: „Das Urteil Mendelssohns war auch einem Klopstock nicht gleichgültig."

Von ganz besonderer Art war das Verhältnis zu Wieland. Kayserling berichtet darüber (a. a. O. S. 20 ff.): „Gleich Iselin und Zimmermann fühlte sich auch Wieland schon während seines Aufenthaltes in der Schweiz zu Moses Mendelssohn hingezogen; seine Verehrung grenzte fast an Schwärmerei, obgleich Mendelssohn die „Johanna Gray" in der Bibliothek der schönen Wissenschaften scharf getadelt und „Clementina von Porretta", das „Ding, das Hr. Wieland ein Trauerspiel nennt", in den Literaturbriefen geradezu für ein verfehltes Produkt erklärt hatte" (s. oben S. 30 und 32). „Es sind mir wenige Geister in Europa bekannt", schreibt Wieland einmal an Zimmermann, „deren Beifall für mich so vielen Reiz haben könnte, als der Herrn Mendelssohns, und wenn Etwas wäre, das mich stolz machen könnte, so wäre es gewiß, von einem Mendelssohn gelobt zu werden" („Briefe von C. M. Wieland",

Zürich 1825, II, 286). Ähnlich äußert er sich gegen Riedel bald nach Erscheinen seines „Agathon“: „Es soll mir genug sein, principibus placuisse viris, und ich habe das Vergnügen Ihnen zu sagen, daß Mendelssohn unter diesen ist“ („Auswahl denkwürd. Briefe von C. M. Wieland“, Wien 1815, I, 181).

Wieland hatte anfangs erklärt, daß er der Rezension seiner Clementina von „Lessing und Compagnie“ nicht mehr achte als des Sumsens der Sommermücken oder des Quäkens der Laubfrösche. Tatsächlich scheinen doch aber die so begründeten und überdies noch durch seinen Lieblingsphilosophen Shaftesbury gestützten Ausführungen gegen die einseitige „moralische Größe“ seiner Helden (s. IV, 1, 496 und 2, 142 ff.) nicht ohne Eindruck auf ihn geblieben zu sein. Im „Agathon“ erklärt er sich einige Jahre später selbst gegen die Tugenddichtung und gibt an verschiedenen Stellen des Werkes die Ursache an, „warum man aus dem Agathon kein Modell eines vollkommen tugendhaften Mannes gemacht hat“ (Hempelsche Ausgabe I, 52 f., 185 &c. Vgl. hierzu Erich Schmidt, „Lessing“ I, 415 f.).

Registriert sei endlich noch eine Hypothese Emil Neidhardts, der es „durchaus nicht für unwahrscheinlich“ hält, daß Mendelssohn durch seine Beurteilung des Trauerspiels „Herrmann“ von Joh. El. Schlegel in einem Punkte auch auf Heinrich von Kleists „Hermannsschlacht“ eingewirkt haben könnte („M. Ms. Anteil an d. Briefen, d. neueste Lit. betr.“ S. 29).

Wider die schlechten Übersetzer.

Ganz besondere Aufmerksamkeit schenkte Mendelssohn, der ja selbst gerne fremde Autoren verdeutschte,[1]) den damals üppig ins Kraut schießenden Übersetzungen. Daß diese von außenher zugetragene Nahrung dem jungen, sich noch frisch entwickelnden Geistesleben unseres Volkes dienlich und sogar unentbehrlich war, erkannte er in vollem Maße an, war aber mit der Art, woher und wie sie eingeführt wurde, die ganze Zeit seiner kritischen Tätigkeit über unzufrieden. Unzufrieden vor allem, weil seichte Unterhaltungsware in unerschöpflichen Massen auf den Markt geworfen wurde, während die besten Philosophen und Dichter unberücksichtigt blieben. „Muß man sich nicht wundern,“ heißt es im 139. L. B., „über den elenden Geschmack des lesenden Teils in Deutschland? Naß von der Presse hätten wir jeden

1) Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß die Übersetzung der von Lessing im 30. L. B. (Lachm.-Muncker VIII, 53—58) mitgeteilten Fabeln des Berachja Hanakdan von M. stammt, ohne daß sie in die ges. Werke aufgenommen worden wäre. Siehe v. Göcking, „Fr. Nicolais Leben u. lit. Nachlaß,“ Berlin 1820, S. 27. Vgl. IV, 1, 302 ff.

Bogen aus England kommen lassen und übersetzt, wenn Dr. Brown [der Verf. eines berühmten Werkes „Von den englischen Sitten"] einen Roman oder ein Leben der Pompadour geschrieben hätte; aber mit seinem philosophischen Werke hat es Weile. Sind doch die Schriften des Shaftesbury noch nicht einmal alle übersetzt!" (IV, 2, 220). Übrigens ist die deutsche Sprache nach Mendelssohns Meinung zur Übersetzung fremder Idiome wie keine zweite geeignet, insbesondere auch zur Übersetzung der alten Klassiker. So wünscht er sich vor allem eine einwandfreie Verdeutschung Homers, die bei aller notwendigen Sorgfalt des sprachlichen Ausdrucks dem Dichter gibt, was des Dichters ist, — ein Ideal, daß Bitaubé mit seiner achtbaren Übersetzung der Iliade bereits erfüllt hätte, wenn er sich statt der spröden und unbiegsamen französischen der deutschen Sprache hätte bedienen wollen und können. „An Übersetzungen der Dichter mangelt es noch völlig, und einige prosaische Schriften haben das Unglück gehabt, Pedanten in die Hände zu fallen, die getreulich alle Worte, aber nicht den Geist übersetzen. Laßt uns ja auf unsere Literatur nicht trotzen, so lange wir noch den ersten Schritt zur Kultur des Geschmacks nicht getan haben, so lange wir die Alten noch nicht übersetzt haben, so lange einem deutschen Liebhaber der Literatur, welcher die Sprache der Alten nicht versteht, Schwarz für Virgil, Lieberkühn für Theokrit und Reiske für Demosthenes gelten muß" (IV, 2, 481).

Es liegt, wie schon Braitmaier II, 104 andeutet, etwas Prophetisches in diesen Worten: sowohl darin, daß er die Belebung und das Studium der Antike als ein notwendiges Durchgangsstadium der literarischen Entwickelung in Deutschland erkennt, als auch in der unendlich oft von ihm aufgestellten Forderung nach guten Übersetzern. Unsere Klassiker haben sich in der Tat an der antiken Literatur herangebildet, und Männer wie Voß, Aug. Wilh von Schlegel u. v. a. haben die Vermittelung zwischen dem deutschen Geiste und den herrlichsten Schätzen fremder Nationen übernommen und mit schönstem Erfolge durchgeführt. Damals aber galt es noch den Kampf gegen die kritiklose Willfährigkeit selbstsüchtiger Verleger und Übersetzer, die nur dem gemeinen Unterhaltungskitzel dienen wollten, wie auch gegen die Nachlässigkeit und Gewissenlosigkeit der Verdeutscher, die mit der heimatlichen Sprache ebenso wie mit dem Geist des behandelten Werkes — wenn es einen solchen besaß! — nach Lust und Willkür umsprangen, nur um recht viel produzieren zu können. In diesem Kampfe einer kleinen Schar hochgebildeter Männer gegen die große Masse steht Mendelssohn in den vordersten Reihen. Immer wieder wirft er sich besonders auf die „sklavischen" Übersetzer, die dem Buchstaben, aber nicht dem Ge-

danken des Originals gewachsen sind: „Der größte Haufen von unsern Übersetzern und besonders diejenigen, welche für die Übersetzungsfabriken arbeiten, lassen es ihr erstes Gesetz sein, sich nicht von den Worten der Urschrift zu entfernen. Sie glauben getreulich übersetzt zu haben, wenn der Leser die Übersetzung ebensowenig versteht, als er die Urschrift verstanden hätte“ ꝛc. (IV, 1, 241). „Sie wissen das verschiedene Genie der Sprachen nicht zu unterscheiden und halten das im Deutschen für eine Schönheit, was im Engländischen eine ist“ (IV, 1, 247). „Doch es ist allzu verdrießlich, sich mit unsern deutschen Übersetzern abzugeben. Sie sind so rüstig und haben eine so arbeitsame Faust, daß sie alle Kunstrichter niederschreiben“ (IV, 1, 415 — vgl. auch IV, 1, 411 f.). Selbst Wieland, der ein Meister in dieser Kunst war, entgeht einmal nicht dem gerechten Vorwurfe, sich zu sklavisch an den Urtext zu halten (IV, 2, 158 Anm.). Eine Verdeutschung der „Neuen Heloise“ wird u. a. Anlaß zu folgendem Ausfall: „Die gekünstelte und an sehr vielen Stellen dunkle Sprache des Rousseau erfordert Zeit und Aufmerksamkeit, und unsern gewöhnlichen Übersetzern fehlt gemeiniglich beides. Sie übersetzen, ohne zu lesen und arbeiten mit einer Eilfertigkeit,

Wogegen Zeit und Schall und Wind
Und selbst des Lichtes Flügel langsam sind.

Sie übersetzen einen Gedanken, ohne zu wissen, was für einer darauf folgen wird. Wie können sie sich also um Deutlichkeit, Zusammenhang und Schönheit des Stils bekümmern? Kommt noch die Unwissenheit der Sprache hinzu, so muß notwendig die vortrefflichste Urschrift in ein solches Geschmiere verwandelt werden —, wie unsere meisten Übersetzungen zu sein pflegen. Man kann sagen unsere elenden Übersetzer machen den Originalschriftstellern der Nation Ehre; denn wer die Schriften der Ausländer nur aus Übersetzungen kennt, der wird immer lieber unsere mittelmäßigen Originale lesen, weil doch wenigstens Menschenverstand darinnen ist“ (IV, 2, 278). „Und gleichwohl werden solche Übersetzungen von unserm nachsichtsvollen Publiko gut aufgenommen, und es findet sich auch wohl noch hier und da ein Zeitungsschreiber, der das Herz hat sie anzupreisen“ (IV, 2, 283; vgl. IV, 2, 483 unten). Dieser Kritik der Rousseau-Übersetzung fehlte es übrigens nicht an einem für jene Verhältnisse bezeichnenden Satyrspiele. Aus dem Zirkel der gezüchtigten Übersetzer trat, wie Mendelssohn seinem Korrespondenten im 221. L. B. mitteilt, ihr beleidigter Verfasser hervor, ein grimmiger streitbarer Mann, der seinen Kritiker mit Beiwörtern wie ungeschliffen, grob, frech, boshaft belegte und für alle seine von Apoll verlassenen Handwerksbrüder eine Lanze brach. Ihm

und Konsorten wurde eine ebenso gerechte wie amüsante Abfertigung zu teil (IV, 2, 348 ff. Vgl. V, 225 f.).

Wider die Sprachverderber.

Eine ähnliche Danaidenarbeit, wie die Abwehr und Zurechtweisung der schlechten Übersetzer, war die unausgesetzt geübte Kontrolle über die Sprache und Ausdrucksweise der besprochenen Autoren. Es gibt wenig Referate und Kritiken Mendelssohns, die diesen Punkt unberücksichtigt ließen. Wie seine eigenen Arbeiten ein Muster von Stilbildung und Sprachreinheit waren, so verlangte er auch von jedem andern Schriftsteller eine saubere, tadellose und dem Stoffe angepaßte Sprache. Immer geneigt, Vorzüge des Ausdrucks besonders hervorzuheben, und freigebig mit Rügen gegen die Sprachverderber, lehrte er die Kritik, auch hierin kritisch zu sein, und half für sein Teil, praktisch wie theoretisch, die Zeit eines besseren, klassischen Sprachstandes vorbereiten. Energisch schwingt er die Zuchtrute gegen „den schwerfälligen, neumodischen Stil, durch welchen sich unsere Prosaschreiber ein Ansehen zu geben glauben, die seltsame Gewohnheit, die gemeinsten Gedanken in einem Schwall von prächtigen Worten gleichsam zu ersticken, um den Leser weiß zu machen, er habe was Wichtiges gelesen" (IV, 2, 116). Überraschend, aber nicht ganz ohne Grund verweist er seine Zeitgenossen auf den verschrieenen Lohenstein, von dessen Prosastil die Geschichtsschreiber noch manches zu lernen hätten (IV, 2, 458 ff. Vgl. V, 254).

Auch der gezierte komplimentenreiche, überhöfliche, ja speichelleckerische Professorenton, wie ihn beispielweise die „Jenaische philosophische Bibliothek" großzog, die Pedanterie im Stutzerkleide (IV, 2, 59 ff.), wie ungehörige Erweiterungen der poetischen Licenz (vgl. z. B. IV, 2, 441 f.) und das durch süddeutsche Schriftsteller geförderte Eindringen des „Schweizerdeutsch" (s. hierüber die bereits angeführte Abhdlg. von Ludwig Goldstein) werden — bisweilen etwas pedantisch — gerügt. Hamanns affektierter Orakelstil wird vortrefflich gekennzeichnet und nach seinem Wert und Unwert beurteilt (IV, 2, 403 ff. Siehe darüber Braitmaier II, 118).

Mendelssohns kritisches Urteil.

Die hier aufgezählten Vorzüge von Mendelssohns kritischer Tätigkeit durften in unserer Arbeit nicht vergessen werden; sie finden aber doch erst ihre Krönung in der Sachlichkeit und dem Werte seines literarischen Urteils. In welcher Weise er dem Gehalte der besprochenen Schriften gerecht wurde, wie

er ihre Schwächen und ihre Verdienste kritisch beleuchtete, das dürfte bei Braitmaier so ausführlich und im Allgemeinen zutreffend dargelegt sein, daß ich mich hier wohl auf die Resumés seines Buches beschränken darf. So heißt es II, 98: „Vom Erscheinen des Messias bis zum Auftreten Goethes hat er die werdende deutsche Literatur mit großem Interesse und richtigem Verständnis begleitet und ist in seinen kritischen Besprechungen vielfach wegweisend vorangegangen, und über den allgemeinen Zustand der damaligen deutschen Literatur und ihre sichtbaren Fortschritte, wie über einzelne charakteristische, wenn auch heute mit Recht verschollene Schriften und Schriftsteller liegt eine große Anzahl trefflicher, für das Verständnis der damaligen Literaturentwickelung überaus lehrreicher Äußerungen in seinen Arbeiten für die Bibl. d. sch. Wiss., noch mehr in den Literaturbriefen, zum Teil auch noch in der Allgem. Deutschen Bibl. vor.“ Ferner S. 119 am Schlusse des Abschnittes über die Marinisten und die ungesunden Auswüchse jener Literatur: „Auch für den sich langsam bildenden Geschmack der Nation war es notwendig, daß die breiten Bettelsuppen beseitigt wurden, damit das Publikum sich an eine gesundere Kost gewöhnen konnte, und so betrachtet, ist diese wegräumende Rodearbeit Mendelssohns sehr hoch anzuschlagen; er zeigt sich hierin neben Lessing als den sichersten Wegweiser und Bahnbrecher der werdenden deutschen Literatur.“ Endlich das zusammenfassende Urteil auf S. 134: „... Wir werden anerkennen müssen, daß er innerhalb des der damaligen Zeit offenen Gesichtskreises durchgängig das Richtige getroffen hat. Seine Äußerungen nicht bloß über die unserem Gesichtskreis ganz entschwundenen Erscheinungen, wie die damaligen Didaktiker und Lyriker, sondern auch über Klopstock, Wieland, Hamann bilden die Grundlage unseres heutigen definitiven Urteils. Und hier hat Mendelssohn die wichtigsten Erscheinungen der Literatur nicht bloß mit ebenso gerechtem wie billigem und wohlwollendem Urteil begleitet, sondern hat, wie dies Herder für seine eigene Person anerkennt, durch sein eingehendes Urteil vielfach wegweisend gewirkt; er ist hierin der würdige, wenn auch nicht ganz gleichwertige Genosse Lessings.“

Es ist bezeichnend, daß dieser Teil der Darstellung Mendelssohns in dem Braitmaierschen Werke das meiste Licht und nur sehr wenig Schatten aufweist — vielleicht zu viel Licht! Jedenfalls ist nicht zu verkennen, daß unser Philosoph im einzelnen, zumal in Sachen der Phantasie, nicht immer gut beraten war und „das Mechanische der Poesie“ bisweilen überschätzte. Da trägt denn manches Aperçu den Beigeschmack von Kleinigkeitskrämerei und Krittelei, und hie und da scheint dieser Übergangs-

kritiker, dessen Urteil ja nicht an Meisterwerken lebender Genies heranreifen konnte, noch in die Anschauungen der Opitzianer zurückzufallen, wonach sich ein mißratenes Gedicht durch Fleiß und Sorgfalt unter allen Umständen in ein gutes und tadelloses umformen ließe. Schon möglich, daß Goethe, der von seinem Standpunkte aus in den beiden „Bibliotheken" und sogar in den Literaturbriefen „die Beurteilung von Gedichten und was sich sonst auf schöne Literatur beziehen mag, wo nicht erbärmlich, doch wenigstens sehr schwach "(Aus meinem Leben" II T. 7 Buch) befand, auch gerade an gewisse Mendelssohnsche Arbeiten gedacht haben mag. — Andrerseits schießt aber Julian Schmidt wieder über das Ziel hinaus, wenn er meint, seine Urteile seien durchaus Urteile des Verstandes gewesen: „was sich vom Verstand nicht auflösen ließ, war ihm verhaßt, und mit aller Schärfe traf er selten den entscheidenden Punkt" („Gesch. d. dtschen. Lit." 2c. 1, 315).

Als eine Erklärung dafür, daß manche kritische Arbeit weniger gelungen ist, wird man übrigens auch die Schnelligkeit und die Art ihres Entstehens[1]) in Rechnung ziehen müssen. Und eine förmliche Entschuldigung beansprucht eine der letzten Rezensionen, die wiederholt, anscheinend mit vielem Recht, als abschreckendes Beispiel angeführt worden ist: die über Ramlers Oden in der „Allgem. Dtschn. Bibl." von 1768 (IV, 2, 537 ff.). Braitmaier bezeichnet sie (II, 108) rundweg als die schwächste, und sie ist in der Tat trotz einzelner besserer Ansätze beinahe ebenso umständlich wie schulmäßig beschränkt. Doch hat es damit seine ganz besondere Bewandtnis! Der Aufsatz ist nämlich keineswegs eine Originalarbeit Mendelssohns, sondern ein Ideenkonglomerat von ihm, Nicolai und Herder, dessen kritische Objektivität dazu noch durch persönliche Rücksichten erheblich getrübt ist. Der von Braitmaier u. a. übersehene Sachverhalt ist der, daß eine von Herder für die „Allgem. Dtsche. Bibl." eingesandte Rezension von Ramlers Oden von Nicolai und Mendelssohn für „zu strenge" befunden wurde, und sich nun erst der

1) Lessing an Mendelssohn unter dem 22. Okt. 1757: „Mit dem dritten Stücke der Bibliothek bin ich sehr wohl zufrieden. Man sieht es Ihren Rezensionen nicht an, daß sie in der Eile gemacht werden; es wäre denn die einzige Rezension von Basedow, und auch diese nur in Ansehung der äußerlichen Einrichtung." (V, 132 f.) — Vgl. ferner M. an Iselin unter dem 30. Mai 1762: „Überhaupt bleiben mir nur einige Nebenstunden des Tages übrig, welche ich meinem Lieblingsstudium, der auf hiesiger Schule herrschenden Metaphysik, gewidmet habe. Die Trockenheit zu vermeiden, erlaubt sich mein Gemüt manchen Spaziergang in die anmutigen Gefilde der schönen Wissenschaften, welche in der Tat mit der spekulativen Weltweisheit in einer genaueren Verbindung stehen, als man insgemein zu glauben pflegt" (V, 437).

letztere entschloß, eine neue anzufertigen, „unter welche er einen Teil der Herderischen verwebte.“ Nach einer Hypothese Bernh. Suphans, des Herausgebers von Herders Werken, stammt von diesem fast die ganze zweite Hälfte mit den Einzelbesprechungen, „in denen man stellenweise Herders Ausdruck unverfälscht vernimmt und nur etliche verbindlich beschönigende Wendungen den ängstlichen Zwischenredner verraten“ (Siehe Suph. IV, XII und 261 ff. Haym I, 269). Daß auch Nicolai, wenigstens indirekt, an dem wenig glücklichen Elaborate beteiligt ist, ersieht man u. a. aus folgendem Schreiben, das er (wohl Ende Januar 1768) an Mendelssohn richtete: „Ich sende Ihnen auch anbei Hrn. Herders Aufsatz Machen Sie immer die R. Rec. [d. h. Ramler-Rezension], weil ich sie gerne in des VI. Bandes 2. Stück wollte abdrucken lassen.[1]) Meine Gedanken wissen Sie, und wir wollen den Mittwoch noch mehr davon sprechen. Wenn ich einen Aufsatz machen sollte, würde es sich zu lange verziehen, weil ich jetzt viel Abhaltungen habe“ (V, 450). So dürfte denn das übliche „Wir“ der Publizisten nirgend mehr Berechtigung haben als in dieser zusammengeschweißten Besprechung, deren warmherziger, ja für die frostige Poesie Ramlers begeisterter Ton doch allein aus dem intimen freundschaftlichen Verkehr der drei Berliner, des Dichters — der in jener Zeit wohl auch noch krank war (s. den Schluß von Nicolais Brief an Lessing vom 24. Febr. 1768; Lachm 1838/40, XIII, 139) — und seiner Richter begreiflich wird. Es ist also weniger eine Kritik als eine nicht ganz vorurteilsfreie Buchhändleranzeige, deren Schwächen jedenfalls nicht ohne weiteres dem Unterzeichner zur Last zu legen sind. —

Mendelssohns Verdienst um Shakespeare.

Noch ein bedeutsames Verdienst Mendelssohns möge hier seine Würdigung finden, das seine kritische Tätigkeit dem Literaturforscher ganz besonders sympathisch macht, gleichwohl aber noch nirgend nach Gebühr anerkannt worden ist: sein Verdienst um Shakespeare. Wenn Bernh. Suphan mit der in einem Vortrage geäußerten Behauptung recht hat, daß die Wiedererhebung unserer Literatur mit der Aufnahme Shakespeares, dem wachsenden Verständnis für seine Größe und Eigenart, fast gleichen Schritt halte, so werden wir auch unter diesem Gesichtspunkte in Mendelssohn einen Vorarbeiter, einen Pionier für das nachfolgende Heer der Stürmer und Dränger begrüßen, die, vom

1) Tatsächlich erschien die Besprechung erst im VII. Bande.

Sterne des großen Briten geleitet, eine heilsame Revolution in der Literatur einleiteten. Und was oben (S. 164 f., vgl. auch S. 1) generell gesagt worden, daß man heute Lessings Großtaten im Allgemeinen zu überschwänglich und losgelöst von ihren historischen Vorbedingungen preist, muß hier im Besonderen wiederholt werden: auch die feierliche Einführung Shakespeares in unsere Literatur knüpft nicht allein an seinen Namen oder gar erst an die Dithyramben Herders an, sondern mit ihnen, ja vor ihnen erweist bereits Mendelssohn dem Genie des vielgeschmähten und gelästerten Fremden ehrerbietige Reverenz. Über die Anfänge Shakespeares in Deutschland ist sehr viel geschrieben worden, aber unseres Philosophen wird dabei fast gar nicht oder doch nur ganz obenhin gedacht. Selbstverständlich haben zusammenfassende Kompendien, welche die ganze Literatur im Eilschritte durchnehmen, einiges Recht zu solcher Vernachlässigung, die man auch Werken wie dem Danzel-Guhrauerschen nicht verübeln möchte. Nicht gerechtfertigt ist sie aber in Spezialarbeiten: so wenn Max Koch („Über die Beziehungen der englischen Lit. zur deutschen im 18. Jh.", 1883) oder Bernh. Suphan („Shakesp. im Anbruch der klass. Zeit unserer Lit." Einleitender Vortrg. 2c. im Shak.-Jb. XXV, 1890) Mendelssohn in diesem Zusammenhange auch nicht mit einem Worte erwähnen. Ähnlich findet sich Koberstein in seinem Aufsatze „Shakespeares allmähliches Bekanntwerden in Deutschland und Urteile über ihn bis zum Jahre 1773" („Verm. Auff." 2c., 1858, und im 1. Bd. des Shak.-Jb., 1865) mit ein paar Stellen aus den Literaturbriefen ab. Selbst bei Braitmaier (II, 81ff.) kommt dieser Abschnitt ein wenig zu kurz, wenn er Mendelssohns Verdienst um Shakespeare auch prinzipiell anerkennt.

Sehr nahe liegt der Einwand, daß es sich dabei für Mendelssohn bloß um eine Schwertfolge Lessings handle, und Erich Schmidt scheint beispielsweise anzunehmen, daß Mendelssohn seinem Freunde nur „beitrat" und Lessings Sätze nach seinem Ausscheiden aus der Berliner Rezensieranstalt gerne wiederholte" („Lessing" I, 413 f). Aber bei aller schuldigen Anerkennung von Lessings Überlegenheit und Führerschaft dürfen wir doch nicht übersehen, daß Moses schon durch sein gründliches und ausgedehntes Studium der englischen Literatur frühe und immer wieder auf ihren größten Dichter aufmerksam werden mußte. Wie ihn seine ganze Naturanlage von dem ihm fremden Wesen der Franzosen abwandte, in denen er so ganz und gar nicht mit Baumgarten „die modernen Griechen" verehrte,[1]) so lag ihm

1) Vgl. oben S. 10f. — Ms. Verhältnis zu den Franzosen scheint mir bei Braitmaier II, 76 ff. nicht richtig dargestellt zu sein, ich möchte mich lieber folgendem Urteil Hettners („Die dtsch. Lit. im 18. Jh." II⁵, 193) an-

andererseits das englische Schrifttum wie ein vertrautes Buch vor Augen, in dem er gerne blätterte und Anregung und Belehrung holte. Die Philosophen und Schöngeister des Inselreiches, die Locke, Shaftesbury, Burke, Hutcheson, Harris, Home rc. studierte und exzerpierte er ohne Unterlaß, und seine Dichter, wie Pope, Richardson, Thomson, Addison, Akenside u. a. kannte, liebte und verehrte er.[1])

Warum sollte nun seine Verehrung für Shakespeare nur ein Reflex fremder Bewunderung gewesen sein? Dagegen spricht auch, daß er mehrfach Stellen gerade aus diesem Dichter übersetzt hat, und daß er, jedenfalls im gedruckten Wort, früher als Lessing das Genie des größten Tragikers mit warmen Worten feierte. Das tut Lessing erst in den Literaturbriefen von 1759[2]), während von Moses bereits in der ersten Redaktion der „Betrachtungen über das Erhabene" rc. (1758 erschienen und schon 1757 geschrieben) ein nachdrücklicher Hinweis auf Shakespeare vorliegt. Gegen die Mitte der genannten Abhandlung ist die Rede von Monologen in neueren Trauerspielen, die in ihrer

---

schließen: „Beachtenswert ist, daß M. von Anfang an für die franz. Philosophen wenig Gunst und Aufmerksamkeit hatte; offenbar widerstrebte deren spottsüchtige Art seiner ernsten Bedächtigkeit. Einzig die glühende Empfindung und Beredsamkeit Rousseaus gewann sein Herz und begeisterte ihn ..... sogar zu einer teilweisen Übersetzung." Belege dafür, daß er auch der schönen Literatur der Nachbaren — Rousseau nicht ausgenommen — recht kritisch gegenüberstand, finden sich u. a. I, 222 f.; III, 414 f.; IV, I, 365; IV, 2, 22, 26 f., 128, 248, 309, 463, 469ff.; V, 73, 250 f., 262 f.

1) Vgl. auch die häufigen Zitate aus Monthly Review, z. B. IV, 1, 349, 391, 410.

2) J. H. Witte, „Die Philosophie unserer Dichterheroen," I, 112: „Es ist nachgewiesen, daß Lessings Shakespeare-Kenntnis in dieser Zeit [?] noch nicht über die 1751 erschienene Borksche Übersetzung in Alexandrinern hinausging; noch in der 1754 geschriebenen Besprechung von Thomsons Coriolan wird des gleichnamigen Stücks Shakespeares keine Erwähnung getan." M. Koch, „Über die Beziehgn. d. engl. Lit." rc. S. 32: „Schon in seinen früheren Jahren hatte Lessing sich mit dem englischen Theater beschäftigt. Es waren aber nicht Shakespeares, sondern Thomsons u. Drydens Trauerspiele, die er in der „Theatr. Bibl." (1754 u. 58) besprach. Erst in den Berliner Literaturbriefen nannte er Shakespeare." — In der „Chronolog. Geschichte der sämtl. Übersetzungen, Theaterbearbeitungen" rc. in Rud. Genées bekanntem Werke „Shakespeares Dramen in Deutschland" (S. 163 ff.) wird unter der Jahreszahl 1750 angeführt, daß Lessing den Engländer zum ersten Mal neben anderen englischen Dramatikern in den „Beiträgen zur Aufnahme u. Geschichte des Theaters" erwähne. Es ist das wohl eine Verwechslung der „Beiträge" mit der „Theatral. Bibliothek", deren viertes Stück vom Jahre 1758 einen Aufsatz über die „Geschichte der englischen Schaubühne" brachte, worin Shakespeare allerdings in einer dürftigen Notiz erwähnt wird (s. Lachm., 1838/40, IV, 320 f.). Dieser Aufsatz ist aber nach seiner eigenen Erklärung von Friedrich Nicolai verfaßt und deshalb auch in die neueste Ausgabe von Lessings Schriften gar nicht mehr aufgenommen (s. Lachm.-Muncker VI, 249 Anm.).

Art Meisterstücke seien. „Jedoch werden sie alle,“ geht der Text fort, „von dem berühmten Monologe des Hamlet beim Shakespeare in dem dritten Aufzuge (Sz. II) übertroffen. Wir wollen diese letztere zum Behuf derjenigen von unseren Lesern, die der englischen Sprache nicht kundig sind, übersetzen.“

Und nun folgt zum ersten Mal eine lesbare deutsche Übersetzung Shakespeares im Versmaße des Originals[1]) — ein Versuch, der noch etwas schmal ausfiel, in den späteren Redaktionen der Abhandlung aber wesentlich verbessert wurde. Ja, in der endgültigen Form, wie der Monolog „Sein oder Nichtsein“ nun in den „Philos. Schriften“ und VI, 391 f. abgedruckt ist, darf er sich getrost der viel späteren Schlegelschen Übersetzung an die Seite stellen, auf die er möglicherweise sogar einigen Einfluß geübt hat. Rud. Genée, der in der „Chronol. Gesch. der sämtlichen Übersetzungen“ ꝛc. („Gesch. der Shakespeareschen Dramen in Deutschland,“ 1870, S. 242 ff.) die späteren und schlechteren Prosaübersetzungen des Monologs von Wieland (1766), Eschenburg (1777) und F. L. Schröder (1777) anführt, kennt diese erste Verdeutschung nicht. Dagegen ist von Daniel Jacoby eine beachtenswerte Studie[2]) darüber vorhanden, die das einschlägige Material fast erschöpfend behandelt, dabei auf gewisse Beziehungen des Lessingschen „Philotas“ zu jener Stelle in Mendelssohns Abhandlung aufmerksam macht und den

1) Es existierte damals nur die 1741 erschienene jämmerliche v. Borksche Alexandrinerübersetzung des „Cäsar“, von welcher Manso (VIII, 231 f.) sagt, daß „sie auf keine Weise den großen Dichter empfehlen konnte, sondern zu nichts diente als Gottscheden und seinem Anhang in der Verachtung der Briten und in ihrer Vorliebe für die Franzosen zu bestärken.“ 1758 erschien dann in Basel von einem „Liebhaber des guten Geschmacks“ eine Übersetzung von „Romeo u. Julie“ im Blancvers, die ebenfalls völlig ungenießbar war. — Man bevorzugte damals, wie Erich Schmidt „Lessing“ II, 567 hervorhebt, das Drama in Prosa vor dem in Versen: „Darum mußte auch Shakespeare, trotz dem Anlauf Mendelssohns, also eines Lessingschen Freundes, lang im Purgatorium der Prosa schmachten.“

2) „Der Hamlet-Monolog III, 1 und Lessings Freunde Mendelssohn und Kleist,“ zuerst in d. Sonntagsbeil. d. „Voss. Zgt.“ Nr. 18 vom 5. Mai 1889, dann mit Änderungen. und Zusätzen abgedr. im Shak.-Jb. von 1890, XXV, 113 ff. — Auch Friedrich Düsel, „Der dram. Monolog in d. Poetik des 17. u 18. Jhs. u. in d Dramen Lessings“ (in: „Theatergesch. Forschungen.,“ hrsg von Berthold Litzmann XIV, Hamburg u. Leipzig 1897) beschäftigt sich S. 10 f. mit jener Stelle aus den „Betrachtungen über d. Erhabene“ ꝛc. und konstatiert, daß hier durch M. „für die Monologbeurteilung ein neuer Gesichtspunkt erobert“ sei: gerade der von M. betonte „Konfliktmonolog ist es, der nun, zugleich mit der wachsenden Erkenntnis des wahrhaft Dramatischen und Tragischen, in den Erörterungen über dramatische Technik immer mehr in den Mittelpunkt rückt.“ — Endlich verweise ich noch auf einen Aufsatz von August Fresenius über „Hamlet-Monologe in d. Übersetzung von M. u. Lessing u. Geoffroys Kritik über d. Ducisschen Hamlet“ im Shak.-Jb. von 1903, XXXIX, 241 ff.

inneren Anteil hervorhebt, der in Moses bei der lang gehegten Arbeit lebendig gewesen ist. Nur ließe sich einwenden, daß die mehrfach von Jacoby vorausgesetzten Beeinflussungen durch Lessing nirgend bewiesen sind.

Es war dies nicht einmal die erste Erwähnung des „Hamlet". Schon in der Besprechung von Klopstocks Trauerspiel „Der Tod Adams" (in der „Bibl." von 1757. II², 1, 219) heißt es: „Wir wollen die Erscheinung des Todesengels nicht tadeln, der allein den Knoten und die Entwickelung des Trauerspiels völlig über sich zu nehmen scheint. Vielleicht erregt diese Erscheinung bei den Zuschauern eben den panischen Schrecken, den die Engländer dem Geiste im Hamlet nachzurühmen pflegen."

Auch sonst ist Mendelssohns warmer Eifer, Shakespeare zu verstehen und anderen verständlich zu machen, in seinen kritischen und ästhetisierenden Schriften vielfach erkennbar. Abgesehen von bloßen Erwähnungen (vgl. I, 249; II, 264; IV, 1, 293, 430, 580; IV, 2, 422) und Zitaten aus „Julius Cäsar", „Othello", „Heinrich VI." 2c., die seine intime Bekanntschaft mit diesen Tragödien bezeugen (vgl. I, 261; II, 299; IV, 2, 333, 404; V, 350), wäre besonders auf die folgenden Belegstellen hinzuweisen.

In der Besprechung von Lowth (1757) hebt er diesen Passus über „Othello" heraus: „Ein Shakespeare hat die Ursachen, Folgen und Wirkungen der Eifersucht in einem prächtigen Schauspiele besser, richtiger und vollständiger ausgeführt, als in allen Schulen der Weltweisheit jemals von einer solchen Materie ist gehandelt worden" (IV, 1, 173), und aus Akensides „Ergötzungen der Einbildungskraft" zitiert er die poetische Schilderung von der elementaren Urkraft der Shakespeareschen Dichtung (1757. IV, 1, 255). Dieselben Verse, die offenbar einen großen Eindruck auf ihn machten, wiederholt er später, im 92. L. B., im Urtexte. Und es ist ohne Zweifel eine Reminiszenz an Hamlets goldene Schauspielerregeln, wenn er hier dem Künstler die Beherrschung seines Temperaments zur Pflicht macht: „Das Genie muß Meister über seine Begeisterung sein; die Vernunft muß in dem Temperamente seiner Fähigkeiten obenansitzen und im Sturme der Leidenschaften selbst das Steuer nicht verlieren. Akenside hat diese Eigenschaft eines großen Genies vortrefflich ausgedrückt:

— — — „When lightning fires
The arch of heav'n, and thounders rock the ground,
When furious whirlwinds rend the howling air,
And ocean, groaning from his lowest bed,
Heaves his tempestuous billows to the sky,
Amid the mighty uproar, while below
The nations tremble, Shakespear looks abroad
From some high cliff, superior, and enjoys
The elemental war." — — — (IV, 2, 50).

In der Rezension des „Essai on the writings and genius of Pope" gibt er wohlgelungene Übersetzungen aus „Tempest" und „Midsummernightsdream"[1] (1759. IV, 1, 423 f.). Alle bisherigen Anführungen Shakespeares sind, was hervorzuheben nicht gleichgültig ist, in irgend einer Weise durch englische Autoren angeregt worden (bis auf den Exkurs über Hamlets Selbstgespräch). Wir ersehen auch daraus, daß wir zur Erklärung von Mendelssohns Shakespearestudien keineswegs auf den Vorgang und den Ansporn Lessings zurückzugreifen brauchen.

In der letzten für die „Bibliothek" gelieferten Arbeit vergleicht er Guilfords Raserei in Wielands „Johanna Gray" „mit den Verwünschungen des Hamlet beim Shakespeare, welcher in seiner Melancholie sich gegen diejenigen, die ihn aushören wollen, erklärt: „This goodly frame, the earth, seems to me a steril promontory" ꝛc. (1759. IV, 1,490). — Die Stelle über die Forderung Sulzers, daß niemand Schriftsteller werden sollte, der nicht die Alten auf das gründlichste studiert habe, mit Mendelssohns Ausruf: „Sein Gesetz hätte uns ja um alle Werke des Shakespeare bringen können!" (IV, 1, 570)[2]) ist bereits oben S. 14 angeführt.

Eine genauere Aussprache über Shakespeare bringt dann der 84. L. B., in dem von der theatralischen Aktion gehandelt wird. „Sie kennen den Shakespeare", exemplifiziert der Korrespondent, um einen aufgestellten Grundsatz durch ein mustergültiges Beispiel zu erhärten. „Sie wissen, wie eigenmächtig er die Phantasie der Zuschauer gleichsam tyrannisiert, und wie leicht er sie, fast spielend, aus einer Leidenschaft, aus einer Illusion in die andere wirft. Aber wie viel Ungereimtheiten, wie viel mit den Regeln Streitendes übersieht man ihm auch in der äußerlichen Aktion, und wie wenig merkt es der Zuschauer, dessen ganze Aufmerksamkeit auf einer andern Seite beschäftigt ist! Wen hat es noch je beleidigt, daß die ersten Auftritte im Tempest auf der vollen See in einem Schiffe vorgehen? Wer ist in England

1) Herder nimmt mehrfach auf die Shakespeare-Übersetzungen Ms. bezug. So schickt er seiner eigenen Verdeutschung des Hamlet-Monologes die Bemerkung voraus: „M. M. hat in seinen Schriften eine Übersetzung geliefert, aber, wie es sein Zweck nur erforderte, mehr idealisierte Nachahmung als Kopie im schwermütig-verachtend-bittern Tone des Stücks" (Suph. V, 255). In den Noten zu den Volksliedern gedenkt Herder neben der prosaischen Übersetzung Wielands auch der „klassischphilosophischen" von M. in der „Anthologie der Deutschen" (1771) II, 342. (Suph. XXV, 34). In die Volkslieder hat er auch eine eigene Übersetzung vom „Liedchen Ariels" aus Tempest V, 3 aufgenommen und dazu bemerkt: „Es ist schon von zween Meistern unsrer Sprache, Moses und Wieland, versucht worden" (Suph. XXV, 51).

2) Auch Lessing ist im 17. L. B. der Ansicht, daß Shakespeare die Alten fast gar nicht gekannt hat (Lachm.-Muncker VIII, 43).

noch der incredulus [nach einem Ausdrucke in Horazens Ars poetica] gewesen, der an der Erscheinung des Geists im Hamlet gezweifelt hätte? Wem ist noch anstößig gewesen, daß die Hauptperson im Othello ein Mohr ist? und daß in demselben Stücke ein Schnupftuch zu den schrecklichsten Mißhelligkeiten Gelegenheit gegeben? Die entsetzlichen Vorstellungen sind unzählig, die in seinen äußerlichen Handlungen vorkommen; und es ist fast keine einzige Regel des Anstandes in Horazens Dichtkunst, die er nicht in jedem Stücke übertritt. Ein nüchterner Kunstrichter, der diese Übertretungssünden mit kaltem Blute aufsucht, kann vom Shakespeare die lächerlichste Abbildung machen. Allein man ist betrogen, wenn man ihm glaubt. Wer das Gemüt so zu erhitzen und in einen solchen Taumel von Leidenschaften zu stürzen weiß als Shakespeare, der hat die Achtsamkeit seines Zuschauers gleichsam gefesselt, und kann es wagen, vor dessen geblendeten Augen die abenteuerlichsten Handlungen vorgehen zu lassen, ohne zu erfahren, daß solches den Betrug stören werde.[1]) Ein nicht so großer Geist aber, der uns auf der Bühne noch Sinne und Bewußtsein läßt, ist alle Augenblick in Gefahr, Ungläubige anzutreffen; und alsdann ergeht es ihm, sagt Batteux, wie dem Davus beim Terenz, dem Simo vorwirft, daß er es sehr schlecht anfinge, ihn zu betrügen: O Dave, itane contemnor abs te?“ (IV, 2, 17).

Es ist selbstverständlich, daß der Wert dieser Ausführungen weniger in den Einzelheiten — darin sind die vier berühmten Lessingschen Hinweise auf Shakespeare ungleich reifer —, als in der Energie liegt, mit der Moses in jener das galante Franzosentum so verehrenden Zeit für den noch unbekannten oder nur belächelten Briten eintritt, dessen Tragödien ein Voltaire als „Farces monstrueuses“ gebrandmarkt hatte. Um den Fortschritt gehörig zu würdigen, vergleiche man hiermit einmal die beschränkte Auffassung über Shakespeare, die noch in den Jahren 1753 und 55 im Gottschedischen Lager geteilt und mit breitem Behagen vorgetragen wurde (s. Koberstein, „Verm. Auff.“ 2c. 1858, S. 183 ff.), beispielsweise die böswilligen Sottisen und die Borniertheit, mit der Frau Gottsched in einer Anmerkung ihrer Übersetzung von Popes „Lockenraub“ den „Othello“ ihrem Leserkreise vorstellte: „Othello ist ein Held in einem englischen Trauerspiele, welcher viele Tränen vergießt und ein gewaltiges Herzeleid darüber bezeugt, daß man ihm ein Schnupftuch gestohlen, welches er von seiner Geliebten geschenkt bekommen. Dergleichen Possen sind in den englischen Tragödien,

1) Vgl. die ganz ähnliche Betrachtung IV, 1, 92 am Schluß des Aufsatzes „Gedanken vom Ausdrucke der Leidenschaften“, die ebenfalls auf Shakespeare als Muster bezug nimmt.

die noch zurzeit sich an keine Regel binden, nichts Neues" (P. Schlenther, „Frau Gottsched" rc., 1886, S. 47). Auch Joh. El. Schlegels „Vergleichung Shakespeares und Andr. Gryphs", die dankenswert genug zuerst in andere Bahnen einlenkte, betont noch ungleich mehr die vermeintlichen Verstöße gegen die Gesetze des „Trauerspiels", während sich hier wenigstens die Erkenntnis kundgibt, daß die „Ungereimtheiten" der außerordentlichen Wirkung dieses Dichters auf unsere Einbildungskraft nichts anhaben können. Wie zeitgemäß war damals das Wort gegen die irreführenden nüchternen Kritikaster, die dem Engländer „mit kaltem Blute diese Übertretungssünden" nachrechnen, um ihn im Publikum lächerlich zu machen!

Freilich fehlt noch der letzte Schritt zu der Einsicht, daß die Unregelmäßigkeiten bei Shakespeare fast immer einem höheren Gebote der dramatischen Ökonomie entsprechen. Aber auch schon der Nachweis, daß die verschrieenen Mängel der Dichtung von der Allgewalt des Genies aufgewogen und gleichsam getilgt werden, war eine verdienstvolle Tat! — Und wer dächte bei Mendelssohns „Incredulus, der an der Erscheinung des Geists im Hamlet gezweifelt hätte", nicht an die bekannten sieben Jahre später geschriebenen Worte Lessings in der „Dramaturgie"?

Hat der Dichter, so heißt es dort im 11. Stück, nur „gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben," . . . „in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was er will. So ein Dichter ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenste im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. . . . Shakespeares Geist kömmt wirklich aus jener Welt, so dünkt uns" (Lachm.-Muncker IX, 229).

Noch bemerkenswerter ist der Beschluß des 123. Literaturbriefes! Wieland hatte eine Episode aus Richardsons Roman zu dem schon mehrfach erwähnten Trauerspiel „Clementina von Porretta" verarbeitet, ohne daß es ihm gelungen wäre, die auseinanderflutende Motivierung des Romanciers in der gehörigen Weise zu verdichten. Wie kann man eine überaus weitreichende Entwickelung, eine Handlung, deren Mannigfaltigkeit nur die Form der epischen Darstellung zuzulassen scheint, dramatisch gestalten? So fragt sich Mendelssohn, der angeblich den gleichen Plan wie Wieland überdacht und angefangen hatte (IV, 2, 141), und findet eine klassische Antwort auf die Frage in Shakespeares „König Lear": „Ich wußte, daß dieses nicht unmöglich sei, und erinnerte mich des großen Meisters, der einen ähnlichen Plan vortrefflich ausgeführt. Shakespeare läßt den König Lear im Anfange des Trauerspiels, das diesen Namen führt, sein Reich seinen beiden

älteren Töchtern abtreten und die jüngste verstoßen; in der Folge ihn selbst von den beiden ältesten Töchtern verstoßen werden! des Nachts in Sturm und Wetter, von niemandem als von seinem Hofnarren begleitet, in einer Einöde herumirren und aus Verzweiflung seinen Verstand verlieren. Der verstoßenen Tochter, die einen französischen Prinzen geheiratet, kommt das Unglück ihres Vaters zu Ohren; sie sucht ihn in dieser Einöde auf, sie findet ihn, nimmt ihn in ihren Schutz und bringt ihn durch gute Pflege und erquickende Tröstungen wieder zu sich selbst. — Die Einheit der Zeit hat unter der Menge von Begebenheiten etwas gelitten; aber wer achtet dieser, wenn das Gemüt ernsthafter beschäftigt und in beständigen Leidenschaften herumgetrieben wird? Ich ging also zum Shakespeare, um mich Rats zu erholen; allein aller Mut sank mir, als ich dieses vortreffliche Trauerspiel noch einmal las. Was hilft mir der Bogen des Ulysses, wenn ich ihn nicht spannen kann? Shakespeare ist der einzige dramatische Dichter, der es wagen kann, in dem Othello die Eifersucht und in dem Lear die Raserei in dem Angesichte des Zuschauers entstehen, wachsen und bis auf den Gipfel gedeihen zu lassen, ohne sich sogar der Zwischenszenen zu bedienen, um dem Fortgange des Effekts einen Ruck zu geben, welchem der Zuschauer nicht mit den Augen folgen kann. Wer ist aber kühn genug, einem Herkules seine Keule, oder einem Shakespeare seine dramatischen Kunstgriffe zu entwenden?" (IV, 2, 148 f.).

Das treffliche Bild des letzten Satzes kehrt, wie nebenbei bemerkt sei, im 73. Stücke von Lessings „Dramaturgie" wieder und ist in dieser Fassung populär geworden: „Vorausgesetzt, daß man eins [d. h. ein Plagium] an Shakespeare begehen kann. Aber was man von dem Homer gesagt hat: es lasse sich dem Herkules eher seine Keule als ihm ein Vers abringen — das läßt sich vollkommen auch vom Shakespeare sagen" (Lachm.-Muncker X, 95).[1]) Auch an Herder werden wir erinnert, der in den Blättern „Von deutscher Art und Kunst" ebenfalls gerade an „Lear" und dann an „Othello" den „Göttergriff" Shakespeares rühmt, „eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu einer Begebenheit zu erfassen" und alle Leidenschaften und die ganze Seele von Anfang bis zu Ende fortzureißen (Suph. V, 220 ff.). Suphan ist in dem bereits mehrfach herangezogenen Vortrage des Lobes voll, daß Herder die suggestive Macht der Shakespeareschen Illusion so begeistert nachempfunden

1) Vgl. Genée, „Gesch." rc. S. 93; Er. Schmidt, „Lessing" II, 98; F. Kreyßig, „Shakespeare-Fragen", 1871, S. 204; Schroeter u. Thiele, „Lessings Hamb. Dram.", S. 410 Anm. 19; W. Cosack, „Materialien zu G. E. Lessings Hamb. Dramat." [2] 340.

habe (Shak.-Jb. XXV, 14 f.), — sind aber Herders Betrachtungen mehr als die entfalteten Keime der Mendelssohnschen Gedanken, deren anregende Kraft gerade er so oft und dankbar anerkannt hat? —

Weiter fragt jener Literaturbrief: „Sagen Sie mir doch, ob es möglich ist, daß man sich für eine rasende Person interessiere, die man nie in ihrem heitern Gemütszustande gekannt und geliebt oder hochgeachtet hat? Ich folge dem Hamlet, dem Lear auf allen ihren phantastischen Abwegen, weil mich der Dichter sie hat kennen, hochachten und ihre unerhörten Begegnisse mit empfinden lassen. Derselbe nagende Gedanke, welcher sich so tief in ihrer Seele eingegraben, daß er die Empfindungen selbst in seine eigenen Bilder verwandelt, hat auch uns gleichsam mit angesteckt und unserer Einbildungskraft den Hang mitgeteilt, alles auf diese beständige Lieblingsidee zurückzuschicken" (IV, 2, 150).

Im 147. Literaturbrief, der mit dem vorhergehenden die „Abhandlung vom Erhabenen in der Dichtkunst" von Curtius kritisiert, spricht Moses von der Erhabenheit Homers und Shakespeares, die er auch sonst gerne zusammenstellt. „Doch ich habe hier", unterbricht er seine Deduktionen, „Genies genannt, von welchen Hr. Curtius eben keine so hohen Begriffe zu haben scheint. Von dem Engländer urteilt er in seinem spröden und verächtlichen Tone: Shakespeares Trauerspiele, insbesondere sein Hamlet, sind nach Voltairens eigenem Ausspruche von ungeheuren Fehlern und blendenden Schönheiten zusammengesetzt". O! hier verging mir alle Geduld. Ist das der Ton, aus welchem man von einem der tragischsten Genies redet, die jemals gelebt haben? Seine Trauerspiele sind aus „ungeheuren" Fehlern und „blendenden" Schönheiten zusammengesetzt! Man muß gewiß den Shakespeare nur aus dem Voltaire kennen, wenn man so von ihm urteilen darf.[1]) Und Voltaire, dieser Voltaire wird, wenn er billig sein will, selbst gestehen, wie viel er dem Shakespeare zu verdanken hat. Der Schatten der englischen Kühnheit, den er sich unterstanden auf das französische Theater zu bringen, hat ihm sein Glück gemacht"[2]) (IV, 2, 247 f.).

---

1) Doch urteilt ähnlich auch Pope in der Vorrede zu seinen Werken, daß Shakespeare „bei allen diesen großen Vorzügen unstreitig ebenso große Fehler hat und daß so wie er ganz gewiß besser, er vielleicht auch schlimmer geschrieben als irgend ein anderer" (bei Joh. El. Schlegel zitiert).

2) Die Worte erinnern an die Lessings im 17. L. B. (Lachm.-Muncker VIII, 43) und die Ausfälle gegen Voltaire im 15. St. der „Dramat." (Lachm.-Muncker IX, 244 f.). Möglich, daß beide, Lessing u. M., durch den in der „Dramat." zitierten Cibber zu ihren Bemerkungen angeregt sind.

Nur noch einen Beleg aus den Literaturbriefen! In einem der letzten Briefe werden die allgemeinen literarischen Verhältnisse besprochen und die Behauptung zurückgewiesen, daß das Publikum die schlechten Theaterzustände verschulde. Mendelssohn glaubt die Schuld ebenso auf Dichter und Schauspieler schieben zu können: „Shakespeare hat einen Eindruck auf das Gemüt seiner Nation gemacht, der Jahrhunderte fortdauert. Solche Genies schalten mit dem Gefühle des Publikums wie mit ihrem Eigentume. Warum hat sich noch kein theatralischer Schriftsteller unter uns der Empfindung der Nation bemeistert und sich derselben zu eigen gemacht?" (IV, 2, 446).[1])

Recht bezeichnend dafür, wie sehr ihm Shakespeare am Herzen lag, ist auch der Umstand, daß die Erweiterungen und Zusätze der späteren Redaktionen der Abhandlung: „Über das Erhabene" ꝛc. gerade aus diesem Dichter neue Beispiele bringen. So treten zu dem schon 1758 veröffentlichten Selbstgespräch aus „Hamlet" (III, 1) im Jahre 1761[2]) noch ein allerdings weit lässiger übersetztes Stück des Monologs vom Schlusse des II. Akts und ein Teil der Prosaszene mit Rosenkranz und Güldenstern hinzu. Die Stelle lautet im Zusammenhang: „Niemand weiß glücklicher von den gemeinsten Umständen Vorteil zu ziehen, und sie durch eine glückliche Wendung erhaben zu machen als Shakespeare. Die Wirkung dieses Erhabenen muß desto stärker sein, je unvermuteter es überrascht und je weniger man sich zu der Geringfügigkeit der Ursache, solcher wichtigen und tragischen Folgen versehen hatte." Nun folgt eine teils nur erzählende, teils übersetzende Darstellung jener Schlußszenen des II. Aktes von „Hamlet", die Mendelssohn mit folgendem Räsonnement begleitet: „Welch ein Meisterzug! Die Erfahrung lehrt, daß die Trübsinnigen bei jeder Gelegenheit, öfters in unseren Aufmunterungen selbst, ganz unvermutet einen Übergang zur herrschenden Vorstellung ihrer Schwermut finden, und je mehr man sie davon abgeführt zu haben glaubt, desto plötzlicher stürzen sie zurück. Diese Erfahrung hat das Genie des Shakespeare geleitet, so oft er die Melancholie zu schildern hatte. Sein Hamlet und sein Lear sind voll von dergleichen unerwarteten Übergängen, darüber sich der Zuschauer entsetzen muß."[3]) Als weiteren Beleg

---

1) Vgl. dazu Herder in einer Rezension des „Ugolino" (1768): „Ich weiß, wie sehr ein Shakespeare mit unsern Empfindungen schalten und walten kann" (Suph. IV, 314). Oder in den „Fragmenten", I. Sammlung, 6: „Warum haben Shakespeare und Hudibras, Swift und Fielding sich so sehr das Gefühl ihrer Nation zu eigen gemacht?" (Suph I, 163).

2) Daniel Jacoby ist mit der Angabe im Irrtum, daß sich diese Übersetzung erst in der erweiterten Abhandlung 1771 und 1777 finde (a. a. O. S. 119).

3) Auch diese Gedanken sind bereits in der Studie „Vom Ausdrucke der Leidenschaften" niedergelegt (IV 1, 90).

zitiert Mendelssohn die plötzliche Aufforderung Hamlets an Güldenstern, auf der Flöte zu blasen, und fügt seiner Übersetzung die Worte hinzu: „Niemand als ein Shakespeare darf sich unterstehen, solche gemeine Umstände auf die Bühne zu bringen, denn niemand als er besitzt die Kunst, Gebrauch davon zu machen" rc. („Philosoph. Schriften" von 1761. II, 158—162. Unverändert in den Ges. Schr. I, 328—330).

Nicht genannt, aber gemeint ist vor allem Shakespeare, wenn am Schlusse derselben Arbeit der Tragiker gegen die Meinung einiger Kunstrichter in Schutz genommen wird, „die alle Empfindungen, welche einen Anstrich vom Lächerlichen haben, von der tragischen Schaubühne verbannen wollen" („Philosoph. Schriften" von 1761, II, 185 f. Ges. Schr. I, 347). Hatte doch beispielsweise sogar Joh. El. Schlegel die Ausmerzung „aller gemeinen Reden großer Herren, auch sogar aller bon mots derselben, die etwas an sich haben, das zum Lachen bewegt", bei Shakespeare als ästhetische Forderung aufgestellt (J. E. Schlegels Werke III, 60). Im übrigen werden wir uns von Mendelssohns Verständnis für den lachenden Shakespeare keine allzu große Meinung machen dürfen — was er Komisches hat, ist von niedriger Gattung, heißt es im 312. L. B. (IV, 2, 456) —, ihm diesen Mangel aber auch nicht zu schlimm anrechnen. Entsprach doch die Tragödie seinem Charakter weit mehr als ihr heiteres Gegenstück, und hat doch selbst Lessing nie und nirgend Gelegenheit genommen, dem Humoristen Shakespeare gerecht zu werden, ja auch nur eines seiner Lustspiele lobend zu erwähnen.

Auch die letzte Bearbeitung der Abhandlung „Über das Erhabene" wartet noch mit einem neuen Beispiele aus den Werken des Briten auf, und zwar einem Beispiele für die Lehre, daß der Ausdruck höchster Leidenschaft möglichst kurz, schlagend und ungekünstelt sein müsse: „Im Macbeth des Shakespeare erfährt Macduff, daß Macbeth sein Schloß eingenommen und seine Frau und Kinder umgebracht habe. Macduff fällt in eine tiefe Schwermut. Sein Freund will ihn trösten; aber er hört nicht, denkt immer über die Mittel zur Rache nach und bricht endlich in die schrecklichen Worte aus: er hat keine Kinder! Diese wenigen Worte atmen mehr Rachedurst, als in einer ganzen Rede hätte ausgedrückt werden können" (I, 323). —

All diese schriftstellerischen Hinweise auf den „Schwan von Avon", die wir in langer Reihe an uns vorüberziehen ließen, gewinnen noch an Farbe und Bedeutung durch einige zufällig überlieferte private Äußerungen, die schon im Kapitel „Schauspielkunst" angeführt sind. Es ist anzunehmen, daß der fast immer kränkelnde Mendelssohn, namentlich in vorgerücktem Alter, sehr selten ins Theater ging, und unter diesem Gesichtspunkt

ist es nicht ganz gleichgültig, daß seine letzten Theaterbesuche, von denen wir wissen, den Aufführungen Shakespearescher Tragödien galten. Wir haben bereits früher (S. 106 und 108 f.) von der Vorstellung des „König Lear“ mit Fritz Schröder gehört, die er wegen ihres erschütternden Eindruckes lange vor Schluß verlassen mußte, desgleichen von seiner eingehenden Analyse des Brockmannschen Hamlet, den er, nach seinen eigenen Worten zu schließen, mindestens drei- oder viermal gesehen haben muß (Brief an den Leibarzt J. G. Zimmermann).

Endlich bleibt uns noch, eine für ihn höchst bezeichnende Stelle aus einem Briefe an Abbt vom 3. November 1761 zu zitieren. Abbt hatte kurz vorher mitgeteilt, daß Joh. Arn. Ebert willens sei, „nicht zwar den ganzen Shakespeare, aber die schönsten Stellen daraus mit einer critique raisonnée zu übersetzen,“ und es Mendelssohn anheimgestellt, diese Nachricht in die Literaturbriefe einzurücken (V, 243 f.). Moses scheint davon Abstand genommen zu haben und begründet seine Ansicht über das Shakespeare-Florilegium und seinen sehr bedingten Wert folgendermaßen: „Wir wußten es seit einigen Jahren schon, daß Herr Ebert an einem Auszug aus dem Shakespeare arbeite. Daß er aber Stellen daraus anführen will, macht mir einiges Bedenken. Ich besorge, Herr Ebert wird uns diesen großen theatralischen Dichter von einer gar zu eingeschränkten Seite zeigen. Wenn er bloß Stellen anführen will, so dürften es schöne Tiraden, Gleichnisse und sonst vortreffliche Redezieraten sein, die Hr. Ebert ausziehen, und wie ich nicht zweifle, vortrefflich übersetzen wird. Aber der wahre Geist des Shakespeare, seine große Manier in den Charakteren, seine unnachahmliche Behandlung in den Leidenschaften und die ihm eigene Natur in der Affektensprache? Wenn Hr. Ebert auch diese erhabenen Dinge erwischen und mit einer critique raisonnée beleuchten wird, so wünsche ich der deutschen Schaubühne zum voraus Glück. Sein kritisches Werk muß alsdann notwendig die Augen unserer Dichter öffnen“ (V, 245 f.).

Nun, auch Mendelssohn selbst hat sein redlich Teil dazu beigetragen, Dichtern und Lesern „die Augen zu öffnen“, sie von den empfindungsarmen und langweiligen Machwerken der Wasserpoeten und geistlosen Dramenzuschneider, wie von den „schwindligen Träumereien der Nacht- und Einsamkeitssänger“ auf die Werke eines einzigartigen Genies hinzuweisen und der ästhetischen Kritik durch Zugrundelegung vollendeter Muster eine sichere Basis zu geben. Aus den vorgelegten Dokumenten aber wird das ruhig abwägende Urteil den Schluß ziehen, daß Mendelssohns Shakespeare-Verehrung viel zu selbständig und wurzelecht war, als daß man ihn einen bloßen Nachtreter Lessings nennen dürfte.

Mendelssohn und Lessing.

Freundschaft und geistiger Verkehr.

In den letzten Kapiteln dieser Arbeit soll nun noch der Versuch gewagt werden, den Einwirkungen Mendelssohns im einzelnen nachzugehen. Haben wir bisher auf historischem Wege seine allgemeinen Verdienste entwickelt und nur gelegentlich, wo es der Gang der Untersuchung zu erfordern schien, die fortwirkende Kraft seiner Lehren an speziellen Beispielen dargestellt, so soll uns im folgenden lediglich sein Verhältnis zu den bedeutendsten deutschen Ästhetikern beschäftigen, denen es vorbehalten war, den Ideengehalt seiner Zeit abschließend und vollendend zum Ausdruck zu bringen. Es dürften das zunächst Lessing, Herder, Kant und Schiller sein. In vielen Fällen wird sich ein ursächlicher Zusammenhang auch durch die sorgfältigste Untersuchung und trotz aller Wahrscheinlichkeit nicht beweisen lassen. Wir können dann eben nur sagen, daß ein Gedanke, dem wir an mehreren Stellen fast zugleich begegnen und über dessen Ursprung uns weder Zufall noch Forschung aufklären, „in der Luft liege." Doch kann es dem historischen Verständnis der Gesamtpersönlichkeit Mendelssohns nur zu gute kommen, wenn wir neben seinen unmittelbar nachweisbaren Einflüssen auch diese faktischen Übereinstimmungen seiner Lehren mit denen anderer verzeichnen. —

Von welchem Standpunkte man auch ausgehen mag, immer werden wir an dieser Stelle mit Lessing zu beginnen haben. Denn mit keinem hat Moses in so intimer Freundschaft gestanden wie mit ihm, mit keinem einen so anregenden persönlichen Verkehr gepflegt, mit keinem einen so ausführlichen und so gelehrten Briefwechsel geführt. Man wird das Verhältnis beider am richtigsten als eine Art Wechselwirkung auffassen, in der Lessing freilich, besonders zu Anfang, mehr der gebende, Mendelssohn der empfangende Teil war. Wenn heute diese Auffassung im allgemeinen durchgedrungen ist, so fehlt es doch noch immer nicht an vereinzelten Stimmen, die die Bedeutung unseres Philosophen für Lessings Entwickelung und Geistesleben entweder völlig in Abrede stellen oder doch wesentlich zu niedrig einschätzen. So sagt Franz Mehring in seiner tendenziösen „Lessing-Legende" (Stuttgart 1893, S. 293 f.) mehr pathetisch als kritisch, daß „nur eine in den allgemeinsten und dünnsten Kategorien geistiger Begriffe sich umtreibende Geschichtsbetrachtung Moses Mendelssohn und Nicolai in einem Atem mit Lessing nennen kann". Populäre Schriftsteller wie Fritz Mauthner

(„Credo", Ges. Auff., 1886, S. 77) stellen die denn doch sehr anfechtbare Behauptung auf, daß Mendelssohn nur „Lessings Freundschaft den unverdienten Ruf verdankt, ein nennenswerter Philosoph gewesen zu sein", und Rob. Boxberger versteigt sich in seiner Lessing-Biographie („Lessings Werke, Stuttgart, Union, S. 522) sogar zu dem Ausspruch: „Moses wäre ohne Lessing eine Null geblieben". Selbst das weit günstigere Urteil Jac. Auerbachs in seinem Schriftchen „Lessing und Mendelssohn" (1867) ist nur mit Vorbehalt zu unterschreiben: „So lebendig auch — namentlich in den ersten Jahren ihrer schriftstellerischen Tätigkeit — der geistige Verkehr der beiden Männer war, so würde man sich doch vergeblich bemühen, auch nur einen einzigen, wahrhaft schöpferischen neuen Gedanken nachzuweisen, den der große Reformator der deutschen Literatur und des deutschen Lebens [?] von seinem redlich forschenden, stets festen und entschiedenen, aber keineswegs allzukühnen Freunde empfangen hätte" (S. 7).

Gegen solche Ansichten läßt sich schon Lessing selbst als Zeuge anführen. Wer den Briefwechsel der beiden Männer aufmerksam liest und die vielen eingestreuten Lobsprüche, die Lessing seinem Freunde erteilt, nicht für bloße Höflichkeitsphrasen hinnimmt, der weiß, welch ehrliche Hochachtung er dem Philosophen entgegenbrachte und wie gerne er dessen Anregungen dankbar anerkannte. Manches Beispiel hat bereits gelegentlich seine Stelle gefunden. Da es indessen gilt, von vornherein den billigen Einwurf zu entkräften: Mendelssohn habe ja doch alle und jede Weisheit, auch die zuerst ausgesprochene, nur von Lessing empfangen, so kann auf das ausführliche Zeugnis des letzteren nicht verzichtet werden, und ich werde bei jeder Gelegenheit darauf zurückzukommen haben. Hier eine einfache Zusammenstellung von Belegen aus verschiedenen Jahren:

„Ich bitte Sie, das was ich an Hrn. Nicolai geschrieben habe, zu überdenken, zu prüfen, zu verbessern. Erfüllen Sie nun meine Bitte, so ist es eben das, als ob ich es selbst nochmals überdacht, geprüft und verbessert hätte. Ihre bessern Gedanken sind weiter nichts als meine zweiten Gedanken. Sobald Sie also u. a. meinen Begriff vom Weinen falsch finden werden, sobald werde ich ihn auch verwerfen, und ihn für weiter nichts halten, als für eine gewaltsame Ausdehnung meines Begriffs vom Lachen" (V, 42; Nov. 1756). — „Ich will meine Gedanken von Ihnen geprüft, nicht gelobt haben. Ich sehe Ihren fernern Einwürfen mit dem Vergnügen entgegen, mit welchem man der Belehrung entgegensehen muß" (V, 51; Nov. 1756). — „Leben Sie wohl, liebster Freund! und werden Sie nicht müde, mich zu bessern; so werden Sie auch nicht müde werden, mich zu lieben" (V, 69; Dez. 1756). — „Schreiben Sie, mein lieber Moses, so viel als Ihre gesunde Hand nur immer vermag; und glauben Sie steif und fest, daß Sie nichts Mittelmäßiges schreiben können — — denn ich habe es gesagt!" (V, 113; Juli 1757). — „Demohngeachtet aber

denken Sie nur nicht, daß ich eine einzige [Fabel] will drucken lassen, die nicht Ihren vollkommenen Beifall hat" (V, 125; Aug. 1757). — „Er [Burke] hat alle Materialien zu einem guten System gesammelt, die niemand besser zu brauchen wissen wird als Sie" (V, 147; Febr. 1758). — „Schreiben Sie mir alles, was Ihnen darüber [über Burkes Buch] einfällt. Ich hebe Ihre Briefe heilig auf und werde alle Ihre Gedanken zu nutzen suchen, sobald ich mich der Sphäre der Wahrheit wieder nähern werde." (V, 154; April 1758). — „Verlieren Sie mich ja nicht ganz aus den Augen; lassen Sie mich ja an allen Ihren Beschäftigungen noch ferner den Anteil nehmen, den ich zu meinem großen Nutzen bisher daran genommen habe" (V, 158; Dez. 1760). — „O schreiben Sie mir doch ja recht oft! aber mehr als bloße Vorwürfe über mein Stillschweigen. Ihre Briefe sind für mich ein wahres Almosen" (V, 165; März 1761). — „An dem Briefchen, das mir Dr. Flies damals von Ihnen mitbrachte, kaue und nutsche ich noch. Das saftigste Wort ist hier das edelste" (V, 202; Dez. 1780 — das letzte erhaltene Schreiben dieses Briefwechsels).

Müßte man nicht völlig an der Ehrlichkeit und dem Ernste Lessings zweifeln, wenn man in alledem nur liebenswürdige Schmeicheleien sehen wollte? Und spricht er nicht auch öffentlich stets im Ton der Verehrung über Mendelssohn? So, wenn er im 56. Stück der „Dramaturgie" seiner Freude darüber Ausdruck gibt, „daß die beste deutsche Komödie [Joh. Elias Schlegels „Triumph der guten Frauen"] dem richtigsten deutschen Beurteiler in die Hände gefallen ist. Und doch war es vielleicht die erste Komödie, die dieser Mann beurteilte" (Lachm.-Muncker IX, 406). Mit Recht schrieb Herder in seinem Nekrolog auf „G. E. Lessing": „Das Glück führte ihm einen edlen Genossen zu, Moses Mendelssohn, zwei Männer, die sich, wie aus mehreren Äußerungen erhellet, als philosophische Freunde schätzten und liebten. Man lese Mendelssohns Brief an Lessing hinter Rousseaus Abhandlung: man sehe die Achtung, mit der Lessing bei jeder Gelegenheit an Mendelssohn denket" (Suph. XV, 494).

Wer aber selbst in solchen schriftstellerischen Anführungen, wie sie hier Herder im Auge hat, nur einen Akt freundschaftlicher Gefälligkeit erblickt, den verweise ich auf die Äußerungen Lessings über Mendelssohn, die er ohne dessen Wissen und hinter seinem Rücken getan hat. Da haben wir z. B. einen an Joh. David Michaelis gerichteten Privatbrief vom 16. Oktober 1754, also aus der Zeit ihrer ersten Bekanntschaft, in dem Lessing seinen neuen Freund fast mit überschwänglichen Worten lobt: „Er [d. i. Moses, der Verfasser des in Lessings „Theatral. Bibl." abgedruckten Briefes über das Lustspiel „Die Juden"] ist wirklich ein Jude; ein Mensch von etlichen und zwanzig Jahren, welcher, ohne alle Anweisung, in Sprachen, in der Mathematik, in der Weltweisheit, in der Poesie eine große Stärke erlangt hat. Ich sehe ihn im voraus als eine Ehre

seiner Nation an, wenn ihn anders seine eignen Glaubensgenossen zur Reife kommen lassen, die allezeit ein unglücklicher Verfolgungsgeist wider Leute seines gleichen getrieben hat. Seine Redlichkeit und sein philosophischer Geist läßt mich ihn im voraus als einen zweiten Spinoza betrachten, dem zur völligen Gleichheit mit dem erstern nichts, als seine Irrtümer fehlen werden" (Lachm, 1838/40, XII, 27).

Endlich wird es auch durch Mitteilung dritter Personen bestätigt, daß Lessing Moses nicht etwa nur um seiner ethischen Vorzüge, sondern auch um seiner Intelligenz und seines wissenschaftlichen Strebens willen verehrte. Im Eingange seiner Schrift „Ueber die Lehre des Spinoza" ꝛc. erzählt Fr. H. Jacobi, Lessing habe ihm zu erkennen gegeben, daß er Mendelssohn unter seinen Freunden am höchsten schätze (vgl. III, 10), und am 20. Oktober 1780 schreibt derselbe Verfasser an Heinse: „Moses Mendelssohn schien er [Lessing] für den hellsten Kopf, den vortrefflichsten Philosophen und den besten Kunstrichter unseres Jahrhunderts zu halten." (R. Zöppritz, „Aus F. H. Jacobis Nachlaß", Leipz. 1869, I, 28 f.).

Es würde uns zu weit vom Thema entfernen, wollten wir des näheren auf alle Gründe dieser warmen Verehrung eingehen, soweit sie nicht schon in den obigen Zitaten zum Ausdruck kommen. Nur daran sei erinnert, daß Mendelssohn den gleichalterigen Freund an philosophischer Schulung übertraf und überdies der erste war, mit dem Lessing die geliebte Kunst der Dialektik nach Herzenslust üben und sich über die zeitgenössische Weltweisheit aussprechen konnte (Erich Schmidt I, 298 u. Danzel I², 342—344). In Lessings Berliner Zeit müssen sie fleißig und gründlich debattiert haben, und darf man von ihrem schriftlichen Gedankenaustausch auf dieses mündliche συμφιλοσοφεῖν zurückschließen, so war Lessing keineswegs immer der Überlegene. Mit welcher Liebe und Demut Moses auch zu dem geistesgewaltigen Altersgenossen aufblickte (vgl. bes. V, 581), ein Gebiet gab es, auf das er ihm nicht nachfolgte: das waren die „logischen Fechterstreiche" und Gedankensprünge, die Spitzfindigkeiten Lessings, die ihm an mancher Stelle des Briefwechsels vorgehalten werden (vgl. z. B. V, 45, 72). Wo dieser mehr durch „geistreiche Laune als ehrliches Denken" (Jul. Schmidt, „Gesch. d. dtsch. Lit." ꝛc. I, 276) brillierte, war der bedächtige Freund jederzeit mit dem Korrektiv sachlicher Überlegung bei der Hand. Ohne Zweifel hat er damit einen heilsamen Einfluß auf Lessing ausgeübt, ja ein Teil der Verehrung, die dieser für ihn hegte, entsprach vielleicht gerade der dankbaren Anerkennung solch berechtigter Opposition. Hätte Moses sein Vorhaben ausgeführt, über den verewigten Freund einen Nekrolog zu schreiben, so würde er sich

eingehend über diese Eigentümlichkeit seines geistigen Charakters ausgelassen haben, die ihm offenbar viel zu schaffen machte. Noch nach Jahren kommt er immer wieder darauf zurück. In dem Briefe an Elise Reimarus vom 16. Aug. 1783 spricht er wiederholt von der sonderbaren Laune Lessings, „etwas Paradoxes zu behaupten, das er in einer ernsthaften Stunde selbst wieder verwarf. In dieser Laune war Lessing im stande, alles zu behaupten, was seine Gegner reizen konnte, bloß um den Streit lebhafter zu machen" (V, 694). „Sobald ihn diese Laune anwandelte, war keine Meinung so ungereimt, deren er sich nicht, aus Liebe zum Scharfsinn, anzunehmen fähig war, und in der Hitze des Streits schien es ihm selbst zuweilen ein Ernst zu sein. In dieser Stunde war ihm die Gymnastik des Geistes wichtiger als die reine Wahrheit" (V, 698). Fast noch schärfer, weil allgemeiner gehalten, klingt eine Stelle in dem Briefe an Elise Reimarus vom 18. Nov. 1783: „Bei der Abneigung gegen alles Parteimachen in Sachen der ewigen Wahrheit mußte es mir allerdings vollkommen gleich sein, mein bester Freund Lessing mochte in seinen letzten Tagen zur Rechten oder zur Linken ausgewichen sein. Ich mache mir ohnehin nicht viel aus dem, was der größte Mensch in seinen letzten Stunden sagt oder tut; am wenigsten, wenn er die Seitensprünge so sehr liebt, wie unser Lessing wirklich getan. Das Neue und Auffallende galt bei ihm mehr als Wahrheit und Einfalt. Vielleicht würde er nach einem Prediger geschickt haben, wenn es mit einem scharfsinnigen Einfall hätte geschehen können" (V, 702).

Dieser Gegensatz von Mendelssohns Natur zu der Lessings kommt aber nicht bloß in Privatbriefen zum Ausdruck. Vielmehr schien ihm der Widerspruchsgeist des Freundes, der im Streite der Meinungen stets eine überraschende, kecke Wendung der schulmäßigen Gedankenentwickelung vorzog, so charakteristisch, daß er auch öffentlich darauf bezug nahm. Beispielsweise in einem Aufsätzchen im „Dtschen. Museum" vom Januar 1783: „Lessing war der Meinung, man müsse einer im Schwunge seienden Übertreibung eine andere Übertreibung entgegensetzen.[1])

1) Wie wenig derlei in Ms. Geschmack lag, beweist er auch in einem Schreiben an Lessing vom 29. Nov. 1770: „Wir sollten uns der „Neigung nicht überlassen, gewisse Dinge zu sehr herunterzusetzen, weil sie andre zu sehr erhoben haben, denn dadurch bringen wir nur die Schalen in ein beständiges Schwanken und niemals ins Gleichgewicht" (V, 185). Diese kleine Strafpredigt richtet sich zunächst gegen den Verfasser der „Fragmente", dürfte im Stillen doch aber auch auf Lessing selbst gemünzt sein, der erst kürzlich Klotz in vielleicht allzu kräftiger Weise abgefertigt und die Vorhaltungen darüber mit folgenden, dasselbe Bild gebrauchenden Worten beantwortet hatte: „Wann die Wage auf der einen Seite, wo das Unrecht liegt, zu sehr überschlägt, so muß man sich aus allen Leibeskräften auf die andere legen, um wo

Aus diesem Grundsatze getraue ich mir alle Paradoxa zu erklären, die in seinen Schriften vorkommen, und vielleicht sind alle Paradoxa, die jemals behauptet worden sind, aus keiner andern Quelle entsprungen" (IV, 1, 58). Auch eine Stelle aus den „Morgenstunden" gehört hierher: Es habe in Lessings Charakter gelegen, „sich einer jeden verfolgten Lehre anzunehmen, er mochte ihr zugetan oder nicht zugetan sein, und allen seinen Scharfsinn aufzubieten, um noch etwas zu ihrer Rechtfertigung vorzubringen. Der irrigste Satz, die ungereimteste Meinung durfte nur mit seichten Gründen beschritten werden, und Sie können versichert sein, Lessing würde sie in Schutz genommen haben. Geist der Untersuchung war bei ihm alles" (II, 368). Endlich aus der Schrift „An die Freunde Lessings": „Ich übergehe eine Menge von witzigen Einfällen, mit welchen unser Lessing Sie in der Folge unterhält, und von denen es schwer ist zu sagen, ob sie Schäkerei oder Philosophie sein sollen. Er war gewohnt, in seiner Laune die allerfremdesten Ideen zusammenzupaaren, um zu sehen, was für Geburten sie erzeugen würden. Durch dieses ohne Plan Hin- und Herwürfeln der Ideen entstanden zuweilen ganz sonderbare Betrachtungen, von denen er nachher guten Gebrauch zu machen wußte. Die mehresten aber waren denn freilich bloß sonderbare Grillen, die bei einer Tasse Kaffee noch immer unterhaltend genug waren" (III, 22). —

Darüber kann wohl kein Zweifel bestehen, daß der in all diesen Äußerungen vertretene Standpunkt auch oft genug im persönlichen Verkehr beider Männer von Mendelssohn geltend gemacht worden ist. Er war, wenn der Ausdruck erlaubt ist, Lessings gutes Gewissen — ein treuer Mahner und Warner! Auch in dem Sinne übrigens, daß er des Freundes Schaffenslust, die rasch erlahmte oder vielmehr sich leicht einem andern Gegenstande zuwandte, immer neu anspornte und seine Arbeit durch rege Anteilnahme förderte.[1]

In solchen Anregungen sehe ich auch vornehmlich den Wert des durch Nicolais Aufsatz über das Trauerspiel veranlaßten

möglich das Übergewicht des Rechts herzustellen" (Blümner, a. a. O. S. 130). Inwiefern die beiden Freunde Antipoden waren, wird durch diese Aussprüche, die sich wie Rede und Gegenrede ausnehmen, trefflich illustriert. — Auch sei noch an ein hübsches Wort Goethes über Lessing erinnert, der unter dem 13. Februar 1769 bezüglich des „Laokoon" an Öser schreibt: „Die Poesie hat gar nicht eben Ursache, ihre Grenzen so weit auszudehnen, wie ihr Advokat will. Er ist ein erfahrener Sachwalter: lieber ein wenig zu viel als zu wenig, ist seine Art zu denken" (Vgl. Jahn, „Goethes Briefe an Leipziger Freunde" S. 157.)

1) Briefstellen wie V, 61 und 129 beweisen, daß er auch Veranlassung zu schärferen und genaueren Bestimmungen gab.

„ästhetischen Briefwechsels" für Lessings späteres Schaffen. Nicht daß die Korrespondenz eben viel Positives zu stande gebracht hätte. Im allgemeinen blieb es vielmehr bei großen Vorsätzen, so wenn Lessing „ein ordentliches Buch" verheißt, in dem er seine Gedanken über die strittige Materie darstellen will (V, 84, 89), oder „eine lustige, tiefsinnige Abhandlung vom Lächerlichen" (V, 129). Aber indirekt hat der Briefwechsel beide gefördert. Beide haben sich auf diesem geistigen Turnierplatz im Gebrauche kritischer Waffen geübt und für größere Taten vorbereitet. Und beide haben sodann unschätzbares Material gesammelt! Schon hier werden die späteren Lehrsätze der „Hamburgischen Dramaturgie" gestreift, schon hier die Alten als Lehrer gepriesen, der weise Stagirit fleißig befragt, der Aristotelische *φόβος* zum ersten Male richtig kommentiert, die französische Tragödie kritisiert und befehdet, Probleme der Schauspielkunst erörtert, die Grenzen einzelner Künste besprochen, Epos und Tragödie einander konfrontiert. Vor allem aber liegen schon hier — und das ist das wichtigste Ergebnis! — die Fundamente zum

„Laokoon".

Die Reihe der Kritiker, die diesen Zusammenhang erkannten, eröffnet bereits Nicolai. In seinen Anmerkungen zu Lessings Briefen schreibt er einmal, daß der „Laokoon" nicht durch die Betrachtung von Kunstwerken — das sei Hagedorns Praxis gewesen —, sondern durch scharfsinnige Philosophie veranlaßt wäre, und stellt im Anschlusse daran die Tatsache hin: „Der erste Keim von Lessings Idee, hierüber zu philosophieren, liegt in einem Briefe von Moses an ihn, und in Lessings Antwort auf diesen Brief" (Lachm., 1838/40, XII, 227 Anm.). Das ist eine bündige Beglaubigung, die anzuzweifeln kein Grund vorliegt; sie läßt sich sogar in einem Briefe Mendelssohns vom Dezember 1756 auf ihre Richtigkeit hin kontrollieren: „Ich gehe mit Ihnen in die Schule der alten Dichter," schreibt Moses an Lessing, „allein wenn wir sie verlassen, so kommen Sie mit mir in die Schule der alten Bildhauer. Ich habe ihre Kunststücke nicht gesehen; aber Winckelmann (in seiner vortrefflichen Abhandlung von der Nachahmung der Werke der Griechen), dem ich einen feinen Geschmack zutraue, sagt, ihre Bildhauer hätten ihre Götter und Helden niemals von einer ausgelassenen Leidenschaft hinreißen lassen. Man fände bei ihnen allezeit die Natur in Ruhe (wie er es nennt) und die Leidenschaften von einer gewissen Gemütsruhe begleitet, dadurch die schmerzliche Empfindung des Mitleidens gleichsam mit einem Firnisse von Bewunderung und Ehrfurcht überzogen

wird. Er führt den Laokoon z. E. an, welchen Virgil poetisch entworfen und ein griechischer Künstler in Marmor gehauen hat. Jener drückt den Schmerz vortrefflich aus; dieser hingegen läßt ihn den Schmerz gewissermaßen besiegen und übertrifft den Dichter um desto mehr, je mehr das bloße mitleidige Gefühl einem mit Bewunderung und Ehrfurcht untermengten Mitleiden nachzusetzen ist" (V, 58 f.).

Man gewinnt tatsächlich aus dem Ton dieser Zeilen, wie aus der Antwort Lessings auf diese und eine vorhergehende Briefstelle (vgl. V, 45, 69), den Eindruck, daß die Darstellung des Laokoon in Poesie und Plastik hier zum ersten Male in die Debatte gezogen wird.[1]) Nimmt man hinzu, daß Lessings „Laokoon" von genau demselben Satze der Winckelmannschen Schrift ausgeht, auf den Moses hier verweist, so möchte man der vorsichtig geäußerten Vermutung Guhrauers beitreten, daß möglicherweise erst durch jene Vergleichung eine neue fruchtbare Gedankenreihe in Lessings Geist angesponnen oder wenigstens fortgeführt wurde, deren Schlußpunkt das epochemachende Werk von 1766 war (Danzel-Guhrauer, „Lessing" II², 25. Erich Schmidt, „Lessing" II, 11 und 13. Dagegen Blümner, a. a. O. S. 71).

Doch ist man in der Frage nach dem Anteil Mendelssohns am „Laokoon", mit der ich mich im folgenden beschäftigen werde, keineswegs nur auf solche Hypothesen angewiesen. Die nötigen Vorarbeiten für diese Untersuchung sind zu einem guten Teil durch den Herausgeber der Hempelschen Ausgabe, vor allem aber durch das sorgfältige „Laokoon"-Werk H. Blümners abgeschlossen. Hier sind auch bereits die Beweise dafür gegeben, daß Mendelssohn „mehr als irgend ein anderer auf die Lessingschen Ideen befruchtend eingewirkt hat" (Blümner, a. a. O. S. 61), und daß ohne ihn „vielleicht der „Laokoon" nie geschrieben worden wäre oder wenigstens nicht in dieser Gestalt" (a. a. O. S. 61) — ein wohlgegründetes Urteil, dem sich auch Erich Schmidt in seiner Lessing-Biographie (I, 298) anschließt.

---

1) M. kommt auch sonst auf die Laokoongruppe zu sprechen, z. B. ebenfalls unter Hinweis auf Winckelmann in der ersten Redaktion der „Betrachtungen über das Erhabene": „Diese Verbesserung scheint uns ungefähr von eben der Gattung, als wenn ein Bildhauer dem antiken Laokoon den Mund weiter aufreißen wollte, damit er heftig genug zu schreien scheinen möchte" („Bibl. d. sch. W." II, 1², 245 f.). Auch hier ist die Erwähnung des Laokoon, wie in jener Briefstelle, etwas gewaltsam; das beweist aber gerade, wie gerne M. auf dieses Thema einging, und darf man aus solchen kleinen Anzeichen irgendwelche Schlüsse ziehen, so bestätigen sie wenigstens die Ansicht, daß M. Geburtshelfer und vielleicht sogar Taufpate des Lessingschen Werkes war. Vgl. noch IV, 2, 212 und „Lessings Leben" II, 210.

So schwer sich die Datierung der „Urentwürfe" bestimmen läßt, steht doch das eine fest, daß ihre Grundzüge schon in den mündlichen Diskussionen der drei Freunde 1758 im Anschluß an Mendelssohns Abhandlung „über die Quellen der schönen Künste und Wissenschaften" gestreift und erörtert sein müssen (Blümner, a. a. O. S. 73 und 100; Erich Schmidt II, 11). Die mündlichen Verhandlungen lassen sich natürlich nicht kontrollieren, aber ein Bild von der Art und dem Umfange der Mitarbeit Nicolais und Mendelssohns erhalten wir durch ihre Randbemerkungen zu dem von Blümner als Nachlaß A 2 bezeichneten Urentwurf (a. a. O. S. 357 ff. Lachm.-Muncker XIV, 342 ff.). Die wenigen Glossen des erstgenannten sind flüchtig hingeworfen und zählen kaum mit; um so begründeter und schwerwiegender sind die Mendelssohns. Lessing hat sie fast alle, wie die hier im einzelnen nicht zu wiederholenden Darlegungen Blümners[1]) (S. 77—89) ergeben, für seinen „Laokoon" genützt; alle freilich nur in dem Sinne, daß er eine nach der anderen prüfte und darüber nie ohne einen ihm stichhaltig scheinenden Grund zur Tagesordnung gegangen ist. Wir sehen, wie auf Mendelssohns Vorschlag Korrekturen vorgenommen, Zusätze gemacht, Beispiele verworfen oder angenommen werden. Selbst seine Worte dringen in die weiteren Vorarbeiten (Blümner S. 85; vgl. Braitmaier II, 222) und in einem Falle sogar in die endgültige Fassung des „Laokoon" ein (Blümner, S. 80; Lachm.-Muncker XIV, 345, 1. Note und IX, 101 f.). Fast durchweg kennzeichnet ihn eine mildere, man möchte sagen, zaghaft überlegende Auffassung. Er ist zum Mäßigen und Einschränken geneigt, und öfters wäre es dem Werke in gewisser Weise zu statten gekommen, wenn seine Gedanken eine noch eingehendere Prüfung und Berücksichtigung durch Lessing erfahren hätten (vgl. Erich Schmidt II, 11). Wenn Lessing vor allem darauf bedacht ist, die unterscheidenden Merkmale der einzelnen Künste klarzustellen, so interessieren ihn, wie schon in der Abhandlung von 1757, vorzugsweise die gemeinsamen Grenzgebiete. Jener sondert, er vermittelt, und so kommt er wiederholt in die Lage, die schroffen Kontrastierungen und haarscharfen Thesen des ersten Programms auszugleichen und zu mildern.

Allerdings wird gerade in den Kardinalfragen eine Einigung nicht erzielt. Der Grund hierfür liegt nicht sowohl in unversöhnlichen prinzipiellen Differenzen, als vielmehr darin,

---

1) Denen Braitmaier denn doch zu wenig Beachtung geschenkt haben dürfte, wenn er der Meinung ist, daß Lessing die meisten Ausstellungen Mendelssohns ganz unberücksichtigt gelassen und keine einzige von einiger Bedeutung wirklich angenommen habe (II, 219).

daß beide den Gegenstand unter einem anderen Gesichtspunkte ansahen. Lessing ist der scharfgliedernde Theoretiker, dessen Deduktionen in rücksichtslosem Fortschreiten auf klare, übersichtliche und allgemein verständliche Leitsätze hindrängen, er ist zugleich der Kritiker, der seiner Zeit dienen und helfen will und dem es dabei nicht zum wenigsten um praktischen Erfolg, d. h. um die Hebung des gesunkenen Zeitgeschmacks, zu tun ist. Was Mendelssohn zu sagen hat, ist weniger aggressiv und weniger aktuell. Nicht sowohl die Tages-, als die Ewigkeitsfrage regt ihn zum Nachdenken an; sein Ideal ist mehr der Philosoph, der sub specie aeternitatis schreibt.[1]) Mit bewußter Absicht weist Lessing hier und dort die begründete Einsprache des feinsinnigen Ratgebers zurück und gibt einer zwar präziseren, aber auch einseitigeren Auffassung den Vorzug. Nicht etwa, daß er sich jenem Standpunkte völlig verschlossen hätte, aber er schien ihm für seine Zwecke und Absichten ungeeignet, — wenigstens für die, an welche sich der erste Teil des „Laokoon" halten sollte.[2]) Wie ich die Dinge nach dem Studium jener Mendelssohnschen Glossen und ihrer Verwertung ansehe, ist der „Laokoon" — ähnlich wie die „Dramaturgie" im Grunde eine Streitschrift gegen den französischen Klassizismus war, — von vornherein als ein (freilich im höchsten Sinne) tendenziös-polemisches Werk konzipiert. Es erhebt ja auch in seiner endgültigen Form nicht den Anspruch, ein ästhetischer Kanon voll ewiger Gesetze zu sein, sondern legt sein von zeitlichen Interessen nicht ganz losgelöstes Programm ausdrücklich in den bündigen Worten der Vorrede nieder: „Diesem falschen Geschmacke und jenen ungegründeten Urteilen" — gemeint sind die Kunstexzesse der Allegoristen und Schilderungspoeten sowie die Afterkritik der Schweizer und Konsorten — „entgegenzuarbeiten ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze" (Lachm.-Muncker IX, 5). Diese deutlich ausgesprochene „vornehmste Absicht" ist der Schlüssel zum Verständnis mancher unhaltbaren Verallgemeinerungen, die dem „Laokoon" von seinem Erscheinen an bis heute zum Vorwurf gemacht werden. Die Übertreibungen der irregeleiteten

---

1) Am Eingange des „Laokoon" wird dem Liebhaber und Philosophen nachdrücklich der Kunstrichter gegenübergestellt. Guhrauers Vermutung, daß Lessing beim Philosophen an Moses und beim Kunstrichter an sich selbst gedacht habe, scheint mir sehr glücklich und wird durch die Vorgeschichte des Werkes bestätigt (vgl. Blümner, S. 481).

2) Daß Lessing in den beabsichtigten Fortsetzungen noch viel zu sagen gehabt hätte, wenn er „mit seinem Krame ganz an den Tag gekommen wäre," geht aus den Briefen an Nicolai vom 26. März und 13. April 1769 hervor (s. bes. Lachm., 1838/40, XII, 226 u. 229). Auch ist es mehr als wahrscheinlich, daß dann Ms. Erwägungen noch gründlicher berücksichtigt worden wären.

Kunstpraxis, von denen Lessing in jener Vorrede spricht, beantwortet er, wie es nun einmal seiner kampflustigen Art entsprach, mit gegenteiligen Übertreibungen der Theorie, oder wie das Nicolai — freilich ein wenig schief und outriert — ausdrückt: „Er kümmerte sich garnicht um das Praktische; sein Zweck war, seine scharfsinnige Theorie deutlich auseinanderzusetzen ohne Rücksicht, ob und wie sie der Maler anwenden könnte oder wollte" (Lachm., 1838/40, XII, 228 Anm.). Es ist oft, als ob man Lessing sagen hörte: „Wann die Waage auf der einen Seite, wo das Unrecht liegt, zu sehr überschlägt, so muß man sich aus allen Leibeskräften auf die andere legen, um wo möglich das Übergewicht des Rechts wiederherzustellen": — eine Taktik, von deren Notwendigkeit er durch und durch überzeugt war und in der ihn auch nicht die Einsprache des bedächtigen Philosophen wanken machen konnte, daß „so die Waage nie zum Stehen kommen werde" (s. oben S. 191 Anm.). —

Es ist notwendig, diesen Gegensatz der beiden Männer durch einen Vergleich des Urentwurfs und der dazu gehörigen Randbemerkungen zu veranschaulichen. Eines der wichtigsten Gesetze des „Laokoon" ist die Lehre, daß Schilderungen der körperlichen Welt nicht in das Gebiet der Poesie gehören, dieses vielmehr auf Darstellung sukzessiver Vorgänge zu beschränken sei. Daß diesem Gesetze Berechtigung innewohne und seine Proklamation gerade in jener Blütezeit beschreibender Poesie heilsam sein könne, hat auch Mendelssohn wohl gefühlt. Schon 1758, also lange vor der ersten Niederschrift der uns bekannten Laokoonstudien, polemisiert er in der „Bibliothek" gegen einen Ausleger Popes, der diesem den Mangel an poetischer Malerei zum Vorwurf macht, worin doch Thomsons „Jahreszeiten" so großes Lob verdienten. Moses ist von den dafür vorgebrachten Argumenten nicht überzeugt und widerspricht dem Anhänger der Schilderei mit folgenden Worten: „Der Pinsel ist unstreitig weit glücklicher in der Vorstellung der Aussichten und Gegenden der Natur als die Sprache. Die sichtbaren Gegenstände, welche bloß durch Ebenmaß und Farben entzücken sollen, werden am lebhaftesten durch Farben und Ebenmaß vorgestellt, da man sich in einer Beschreibung öfters ziemlich anstrengen muß, um sich durch die Assoziation der Begriffe der beschriebenen Gegenstände mit ihren Farben und Verhältnisgrößen zu erinnern. Zudem ergötzen die schönen Landschaften mehrenteils im ganzen; und verlieren ihre Annehmlichkeit, wenn sie durch Hilfe der Worte nach und nach der Einbildungskraft vorgestellt werden. So verschwistert die Dichtkunst und die Malerei sind, so hat doch eine jede Kunst ihre angewiesenen Grenzen, die durch das

Werkzeug der Sinne, für welches sie arbeiten, bestimmt werden. Virgils „Landbau" und Lucrezens „Natur der Dinge" scheinen uns von Thomsons „Jahreszeiten" [die der Ausleger Popes alle auf eine Stufe stellt] wesentlich unterschieden zu sein. Die Römer wollen eigentlich unterrichten und malen nur zur Veränderung; der Engländer hingegen hat keine andere Absicht, als zu malen" (IV, 1, 396 f.).

Braitmaier sagt (II, 234) mit bezug auf diese Stelle, es gebühre somit Mendelssohn das Verdienst, „zuerst in Deutschland das Verkehrte der beschreibenden Poesie als Gattung und der Naturschilderung insbesondere erkannt und ausgesprochen zu haben." Jedenfalls haben wir hier eine Exemplifikation auf die ein Jahr vorher in den „Hauptgrundsätzen" aufgestellte These, daß sich eine jede Kunst mit dem Teile der natürlichen Zeichen begnügen müsse, den sie sinnlich ausdrücken kann (s. oben S. 57; vgl. S. 90). Nur im Vorübergehen sei auf die Ähnlichkeit mit Lessings Räsonnement im XVII. Abschnitt des „Laokoon" hingewiesen, in dem ja auch sonst Mendelssohnsche Gedanken anklingen. Auch dort wird betont, daß der Einbildungskraft nicht zu viel Arbeit zugemutet werden darf, daß die poetische Schilderung unendlich hinter der durch Farben und Linien auf der Fläche zurückbleiben, und der Begriff des ganzen in der Schilderung verlieren müsse; auch dort die Hervorkehrung des Begriffs der didaktischen Poesie und endlich die Beziehung auf Pope. Während aber Lessing der Rede, als einem Mittel der Poesie, das Vermögen, ein körperliches Ganze nach seinen Teilen zu schildern, rundweg abspricht, leitet Moses die oben mitgeteilte Stelle bezeichnend genug mit der vorsichtigen Phrase ein: „Ohne uns eigentlich wider die malerische Poesie erkären zu wollen . . ."

Und dieser Vorbehalt kennzeichnet auch seine Noten zum Urentwurfe des „Laokoon"! Fast gleich zu Anfang macht er darauf aufmerksam, daß die Zeichen der Dichtkunst, da sie willkürlich sind, „auch zuweilen nebeneinander existierende Dinge ausdrücken, ohne deswegen einen Eingriff in das Gebiet der Malerei zu tun". Gegen Lessings Satz: „Nachahmende Zeichen auf einander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen" protestiert er mit den Worten: „Nein! sie drücken auch neben einander existierende Dinge aus, wenn sie von willkürlicher Bedeutung sind." Kurz, die Poesie kann nach Mendelssohn gar wohl Körper schildern, wenn sie nur der zusammenfassenden Einbildungskraft das Geschäft nicht allzu beschwerlich macht (Lachm.-Muncker XIV, 344 f. Vgl. XIV, 352), — eine Forderung, die wir schon aus den „Briefen" und den „Hauptgrundsätzen" in

der Form kennen: die Teile müssen ein sinnliches Ganze ausmachen (s. oben S. 45 und 54). Nicht ohne Grund hat Mendelssohn das Gefühl, daß Lessings scharfgefaßte Sätze den Dingen Zwang antun, und in diesem Sinne sind auch die folgenden Noten gehalten: „Der Dichter suchet allezeit Handlung und Bewegung zu verbinden, daher er sich selten bei einem Augenblicke der Zeit lange verweilet. Da ihm eine größere Mannigfaltigkeit zu Diensten ist, so schränkt er sich nicht gern auf eine kleinere ein. Daher vermeidet er stehende Handlungen, wenn er sie in bewegliche verwandeln kann. Die folgenden wohl ausgesuchten Beispiele passen auf diese Lehre vollkommen. Sie beweisen aber keine gänzliche Ausschließung aller stehenden Handlungen." Ferner: „Wenn wir die Malerei völlig aus der Poesie verbannen, so verdammen wir manche treffliche Stelle aus alten Dichtern. Das Lied Anakreons an seinen Maler ist eine pittoreske Beschreibung der Schönheit. Pindar sogar hat Malereien im eigentlichen Verstande. Sein Vogel Jupiters, der auf dem Szepter des Weltbeherrschers schläft, ist eine ausführliche Malerei. Homer scheint diese Schilderungen nicht geliebt zu haben, das ist wahr" ꝛc. (Lachm.-Muncker XIV, 345 f. und 348).[1]

All' diese Einwürfe hat Lessing, wie im einzelnen bei Blümner nachzulesen ist (S. 78—81 und 82 f. Vgl. Braitmaier II, 214 und 219—221), nicht ganz unbeachtet gelassen; aber ihre rechte Fruktifizierung wäre erst von den unterbliebenen Fortsetzungen des „Laokoon" zu erwarten gewesen, und selbst dann hätten sich die Gegensätze nicht völlig ausgleichen lassen. Moses wäre wohl immer zurückhaltender, „zahmer" geblieben! Ohne sicherlich mit allen Nörgeleien des „Ersten Wäldchens" einverstanden zu sein, dürfte er es in diesem Punkte eher mit Herder gehalten haben, der „vor dem Blutbade zitterte", das die Generalsätze des „Laokoon" unter alten und neuen Poeten anrichten müßten, und der 1769 hierüber schrieb: „Handlung, Leidenschaft, Empfindung! — auch ich liebe sie in Gedichten über alles: auch ich hasse nichts so sehr als tote stillstehende Schilderungssucht, insonderheit wenn sie Seiten, Blätter, Gedichte einnimmt; aber nicht mit dem tötlichen Hasse, um jedes einzelne ausführliche Gemälde, wenn es auch koexistent geschildert würde, zu verbannen, nicht mit dem tötlichen Hasse, um jeden Körper nur mit einem Beiworte an der Handlung teilnehmen zu lassen." (Suph. III, 157.)

1) Vgl. dazu Herder im „Ersten Wäldchen" (Suph. III, 154 f.). Schon hier sei gestattet, auf die oft überraschende Ähnlichkeit des Räsonnements Herders mit Mendelssohns ihm natürlich unbekannten Noten aufmerksam zu machen.

Wir sehen: schon bei den ersten Schritten, die das bedeutsame Werk an die Öffentlichkeit tat, erhob die Kritik Bedenken und Ausstellungen, die noch heute, wenn auch unter tieferer philosophischer Begründung, geltend gemacht werden.[1] Die erste protestierende Stimme aber war die Moses Mendelssohns, — bisweilen mehr die Stimme dunklen Instinkts als klarer Einsicht.

Ein zweiter Fundamentalsatz des „Laokoon" ist der, daß das Gesetz der Schönheit das höchste für die „Malerei" sei. Es ist das jene von bestimmten Werken der antiken Plastik abgeleitete Winckelmannsche Schönheitslehre, die das formale Element ungebührlich stark in den Vordergrund drängt und schöne Ruhe und Unbewegtheit, Linienschwung und -reinheit als Merkmale des wahren Kunstwerkes postuliert. Die Gefahren, die diese einseitig formalistische Richtung in sich schließt, sind frühzeitig erkannt worden. Bereits unmittelbar nach dem Erscheinen des „Laokoon" machte Peter Sturz dessen Verfasser in einem Privatbriefe darauf aufmerksam, daß die Schönheit nicht unbedingt in der Kunst dominieren dürfe, wolle man ihr nicht ergiebige und unentbehrliche Stoffgebiete vorenthalten, ja daß sogar große Meister der Alten keineswegs nur das Schöne zu Vorwürfen gewählt hätten (Blümner S. 511). Auch die gedankenreichste Anzeige des Buches, die Kritik Christ. Garves, wies bescheiden, aber bestimmt auf Einschränkungen hin, denen sich das „zu allgemeine" Gesetz notwendig zu unterwerfen habe. Seit jenen Tagen ist der Zweifel gegen seine Berechtigung in dem Umfange, den ihm der „Laokoon" anweist, nicht stumm geworden, und zahlreiche Angriffe auf das ganze Werk haben hier gerade ihren Ausgang genommen. Nicht bloß voreingenommene Wortführer naturalistischer Strömungen, sondern ruhig abwägende Ästhetiker und Kunsthistoriker betonten, daß die strikte und unabläſſige Erfüllung dieses hohen und im Grunde doch engherzigen Schönheitsideals den Lebensnerv jeder gesunden Kunstentwickelung unterbinden und zumal in der Malerei schließlich zu hohlem, ermüdendem Konventionalismus führen müsse (Vgl. Danzel-Guhrauer II^2, 55—61).

Nun, auch hier ist Lessings erster Mitarbeiter sein erster Gegner gewesen, wie wir das zum Teil schon in anderem Zusammenhange erfahren haben (s. oben den Abschnitt über „Idealische Schönheit", bes. S. 48 f.). Wohl stand auch Mendelssohn, wie wir wiederholt gesehen haben, unter dem Zauber Winckelmanns; aber er hielt sich doch den

1) Ich verweise auf die überzeugenden kritischen Ausführungen im III. und IV. Abschnitte von H. Baumgarts „Hdb. d. Poetik" (s. bes. S. 26, 29, 30 f., 31 f., 39, 45 ff., ferner S. 76, 77, 86, 152, 162).

Blick dafür offen, daß es neben jenem Schönheitsideal auch eine Kunst des Ausdrucks gebe, und daß das Häßliche und Charakteristische nicht völlig von den bildenden Künsten gemieden werden könne. In drei Fällen, scheint es, will er dem Häßlichen den Zutritt gesichert wissen: einmal als Kontrastmittel zur Hebung der Schönheit (s. oben S. 49) und dann als Mittel, den Effekt des Schrecklichen und den des Komischen zu erreichen (s. oben S. 157).

Es ist schade, daß Lessing wenigstens den ersten Fingerzeig nicht gründlicher genützt hat. Ganz richtig bemerkt Blümner (S. 663; vgl. noch S. 81, 84 und 497 ff.), daß Lessing im Grunde gegen jeden Gebrauch des Häßlichen in der Kunst war. Nichts scheint mir dafür bezeichnender, als daß er im „Laokoon" Unschönheit der Formen dem Ekelhaften koordiniert:[1]) Auch die Empfindung des Häßlichen in den Formen „ist in der Natur [gleich dem Ekel] ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren eben so wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüt von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte. Ja, dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringen Grade" (Lachm.-Muncker IX, 147). Dagegen setze man, was Mendelssohn im 62. Literaturbrief schrieb, im Gegensatz zu Sulzer, der auch nur das Schöne in der Malerei dargestellt wissen wollte. „Die Malerei weiß nicht nur die häßlichen Gegenstände auf eine angenehme Art zu bearbeiten; sondern sie ist vielleicht die einzige schöne Kunst, die sich sogar mit den ekelhaften Gegenständen abgibt" (IV, 1, 577). Es ist ferner beachtenswert, daß Moses hier, wie auch in einer Laokoonnote, meint, mit dem bloß Körperschönen werde die höchste Kunstwirkung nicht erreicht, es gehöre vielmehr auch die „Rührung" dazu. „Sie ist in vielen Teilen der Malerkunst von allzu großer Wichtigkeit, als daß sie aus der Beschreibung ganz sollte wegbleiben können. Ich finde, daß Herr Sulzer bei der Tanzkunst (§ 83) derselben gedenkt; und die Malerei sollte sich bloß mit dem Schönen begnügen?" Genau dieselbe Kontroverse, nur in bezug auf Lessing, findet sich in den Vorarbeiten zum „Laokoon" wieder: „Die Schönheit der Formen macht vielleicht nicht den ganzen malerischen Wert der Körper aus, denn, wie es scheint, gehört die Rührung mit dazu"

---

1) Selbst Herder, der sonst den Schönheitskultus des „Laokoon" billigte, machte diesen Schritt nicht mit (s. Suph. III, 180 ff.).

(Lachm.-Muncker XIV, 354. Vgl. oben S. 48 f.). Nun ist es leider nirgend festgelegt, was Mendelssohn unter dem vieldeutigen Wort „Rührung" verstanden wissen will. Doch ist es wohl sicher, daß es auf die Erweckung einer stärkeren Anteilnahme (vgl. auch oben S. 147 Anm.), auf den charakteristischen Ausdruck eines Inneren, kurz auf den seelischen Gehalt des Kunstwerkes abzielt, der auf unser Gemüt einen tieferen Eindruck macht, als es die „körperlichen Vollkommenheiten" allein tun können (vgl. auch S. 94 f.). Das eine ist jedenfalls klar, daß Lessings extrem idealistische und formalistische Kunstanschauung durch Konzessionen an das weitherzigere Empfinden seines Freundes nur hätte gewinnen können! —

Eine natürliche Folgerung der von Lessing vertretenen Schönheitslehre war der bereits von Herder (Suph. III, 74 ff.) befehdete Satz, die Kunst habe das Transitorische zu meiden; wiederum ein Prinzip, das allenfalls der Skulptur, nicht aber der Malerei angemessen ist. Angeregt durch Lessings Frage: „Was ist anstößiger, als das Transitorische der Natur in ein Fortdauerndes zu verwandeln?" stellt Mendelssohn in seiner polemisierenden Randglosse die Regel auf: „Eine Person allein und in Ruhe muß einen fortdauernden Anstand, in Verbindung oder Handlung aber, eine transitorische Attitude haben" (Lachm.-Muncker XIV, 349). Diesen außerordentlich fruchtbaren Gesichtspunkt hat sich Lessing leider ganz entgehen lassen (Blümner S. 81; Braitmaier II, 221 f.; Erich Schmidt II, 23). Durchaus zu seinem Schaden, denn trotz aller Apologien — s. bei Blümner, S. 515 ff. — wird heute niemand seine Äußerungen über das Transitorische, auch in der einschränkenden Form des „Laokoon", zu seinen glücklichsten zählen! Jene Behauptung, alle in der Natur plötzlich ausbrechenden und verschwindenden Erscheinungen erhielten durch die Verlängerung der Kunst „ein höchst widernatürliches Ansehen" (vgl. auch Lachm.-Muncker XIV, 411), ist wieder einmal zu allgemein, zu strenge und in der Praxis durch eine Menge erstklassiger Kunstwerke widerlegt. — Bezeichnend ist es, daß der kluge, nachdenkliche Christ. Garve in seiner kritischen Anzeige des „Laokoon" zu einem verwandten Schlusse wie Mendelssohn kommt: die Forderung reiner Formenschönheit sei um so gebieterischer, je weniger der Gegenstand oder die Person in Handlung und Bewegung gezeigt würde (Blümner, S. 699 f.).

Im besondern läßt sich auch das Problem von der Wiedergabe des Lachens in der bildenden Kunst bequem lösen, wenn man darauf die feine Bemerkung Mendelssohns anwendet, und diese selbst ist ja auch aus Erörterungen über die Berechtigung des Lächelns hervorgegangen: „Die Venus in Ruhe liebt

das Lächeln [d. h., wie M. selbst vorher definiert, sie ist freundlich]; wenn sie aber ihren Amor liebkoset, oder die Bildsäule des Pygmalions belebt, so lächelt sie wirklich.“ Wie viel Entgegnungen hat sich Lessing gefallen lassen müssen wegen seines angeblich „grinsenden“ La Mettrie („Laokoon“, III. Abschnitt)! Sie wären alle vermieden worden, wenn Lessing die Note Mendelssohns genützt hätte. So schreibt Blümner: „Freilich, ein lachender Porträtkopf, bei dem wir keine Veranlassung seines Lachens absehen, wird uns widerwärtig, nicht erst bei wiederholtem Erblicken; aber wie, wenn der lachende Teil einer größeren Handlung ist, oder wenn wir an der lachenden Figur selbst die Veranlassung dieser Heiterkeit erkennen? ꝛc. (a. a. O. S. 518). Das ist sehr richtig, aber es ist nichts weiter als eine Ausführung jenes Mendelssohnschen Einwurfs.

Moses beschäftigt sich übrigens mit der Frage des Transitorischen noch einmal i. J. 1776 in einer seiner spätesten Auslassungen zur Ästhetik: den Notizen zur Lektüre des französ. Werkes „Lettre sur la sculpture“ (IV, 1, 120 f.). Er verharrt dabei auf dem oben angedeuteten Standpunkt, denn das hier ausgesprochene Prinzip, daß die Malerei dem Transitorischen mehr verpflichtet sei als die Plastik, ist im Grunde nur eine Anwendung jener obigen Regel: „Eine Person allein und in Ruhe“ ꝛc. Wie wäre es dem „Laokoon“ zu gute gekommen, wenn auch sein Autor Malerei und Skulptur immer sorgfältiger auseinandergehalten hätte![1])

---

1) Außer diesen tiefergehenden Gegensätzen weisen die Vorarbeiten zum „Laokoon“ noch unbedeutendere Kontroversen auf, die sich zum Teil für M. günstiger stellen als für Lessing. In einer Stelle, in der nach Blümners Annahme (S. 85 f.) Lessing von M. mißverstanden sein soll, vermag ich dagegen überhaupt keine Differenz zu erblicken. Blümner schließt nämlich aus einer Glosse (Lachm.-Muncker XIV, 359), M. habe die vorhergehenden Worte des Entwurfs so verstanden, als ob Lessing die Schilderung des pfeilschießenden Pandarus in der Ilias für malbar hielte. Das wäre denn allerdings ein arges, schier unbegreifliches Mißverständnis; ich glaube aber nicht, daß man es dem Glossator zur Last legen darf. Vielmehr dürfte sich M. in seiner ganzen Bemerkung in stillschweigender Übereinstimmung mit Lessing befinden und nur eine Begründung des von jenem ausgesprochenen Urteils versuchen. Ich fasse den Sinn seiner Note so auf: Mein Vorredner hat ganz recht, die Pandarusszene ist trotz ihrer dichterischen Schönheiten nichts für den Maler. Denn sie ist „ein poetisches Gemälde, dessen Schönheit bloß in einer Folge von Veränderungen besteht“; ein solches aber „kann nur getanzt, nicht gemalt werden“. Diese Erklärung hat Lessing denn auch später in den „Laokoon“ — siehe Abschn. XV, Lachm.-Muncker IX, 94 — herübergenommen, so daß auch in diesen Worten Mendelssohns eher eine Anregung als ein plumpes Mißverständnis zu suchen wäre. Ich halte also jenen Zusatz für eine erweiternde und begründende Zustimmung. Fehlt ihm doch auch jedes Wort des Widerspruchs, dem M. sonst keineswegs aus dem Wege geht.

Wir haben somit eine Reihe von Fällen mehr oder minder berechtigter Opposition gegen die Thesen des „Laokoon" kennen gelernt und werden es bisweilen bedauern, daß diese Opposition kein Gehör fand. Fortgerissen von den verführerischen Schlüssen der Abstraktion, unverrückbar sein Ziel im Auge haltend, verlor der Meister der Dialektik bisweilen das warme Gefühl für das Kunstmäßige: daher seine reservierte Haltung gegen alle Allegorie, nicht minder gegen die Landschaftsmalerei, das Historienbild und das Porträt, daher die Ablehnung aller transitorischen Darstellung, daher in gewissem Sinne auch sein Kultus bloßer Formenschönheit, daher endlich die Verwerfung schildernder Poesie sans phrase! Demgegenüber hat Mendelssohn als philosophischer Anwalt der Rechte der Poesie und der bildenden Kunst hie und da einen Standpunkt vertreten, den auch die Nachwelt billigt und behauptet. Oft will es uns scheinen, als ob nur einer glücklichen Vereinigung beider Gegensätze eine definitive und völlig befriedigende Lösung der Probleme zu danken gewesen wäre. War der eine zu zaghaft, so war der andere zu stürmisch; war der eine zu konservativ, so war der andere zu revolutionär!

Eine ganz andere Frage ist es, ob der „Laokoon" mit den Klauseln Mendelssohns etwa eine größere Wirkung getan hätte. Das ist wohl rundweg zu verneinen! Durch die Belastung mit allerlei Einschränkungen, Parenthesen und Ausnahmen würde er an Klarheit, Übersichtlichkeit und unmittelbarer Wirkungskraft eingebüßt haben, was er an Allgemeingültigkeit gewonnen hätte. Es kam aber gerade darauf an, möglichst präzise und entschieden zu sagen was nottat, und der eingerissenen ästhetischen Anarchie durch drakonische Gesetze ein Ende zu machen. Die Kulturmission des Werkes — deren sich Lessings Genius wohl bewußt war — lag gerade in seiner Rigorosität, die mit dem scharfen, aber heilsamen Messer der Kritik die „Poesie" und die „Malerei" von einander trennte. Nur durch die unerbittliche Logik, mit der Lessings „praktischer Scharfsinn" (Herder) die letzten Konsequenzen seiner Grenzbestimmungen zog, wurde die epochemachende, von Geistern wie Goethe so jubelnd begrüßte Wirkung erreicht, während Mendelssohns vermittelnde, rechts und links ausschauende Ansichten nicht geeignet gewesen wären, dem Kunst-Hexensabbat jener Tage zu steuern, so berechtigt und verständig wir sie auch heute finden mögen. (Vgl. Braitmaier II, 218 ff.)

Verlassen wir nun die Vorarbeiten zum „Laokoon" und werfen noch einen Blick auf das Werk selbst! Inwiefern weist der „Laokoon" positive Einflüsse Mendelssohns auf, oder, da sich diese nicht immer beweisen lassen, welche seiner

Ergebnisse finden wir bereits von Mendelssohn ausgesprochen bezw. vorbereitet? Die Antwort ist im wesentlichen bis auf Einzelheiten bereits durch die bisherigen Untersuchungen festgelegt, und es bleibt nur noch Geringes nachzutragen.

Die „Betrachtungen über die Quellen der schönen Wissenschaften und Künste" von 1757, die nachmaligen „Hauptgrundsätze" 2c. enthalten folgende Elemente des „Laokoon":

die Einteilung der Künste nach natürlichen und willkürlichen Zeichen,

die Unterscheidung von Zeichen, die neben einander im Raume, und solchen, die nach einander in der Zeit wirken; ferner

die (auch in den für Lessing niedergeschriebenen Bemerkungen über Burke ausgesprochene) Folgerung, daß sich jede Kunst auf das Gebiet zu beschränken habe, das sie vermöge ihrer Zeichen beherrscht,

und die zweite Folgerung, daß die Wahl eines möglichst günstigen Augenblicks, der das Vergangene und Zukünftige erraten läßt, ein Haupterfordernis jeder Darstellung der bildenden Kunst sei (s. oben S. 54 ff. und 87 ff.).

Damit war das eigentliche Rohmaterial zusammengetragen, mit dem Lessing seinen stolzen Bau ausführte. Fast ein Jahrzehnt vor seinem „Laokoon" bewegt sich eine Schrift genau in dem Ideenkreise, der die unbedingte Voraussetzung seiner Maximen ist. „Es ist," so urteilt Hettner, „eine überraschende, aber eine unzweifelhafte geschichtliche Tatsache, daß der Grundgedanke des Lessingschen Laokoon, die scharfe Betonung des verschiedenartigen Darstellungsmaterials der Dichtung und der bildenden Kunst, nicht von Lessing selbst, sondern von Moses Mendelssohn stammt" („Die dtsche. Lit. im 18. Jh.", II[4], 518). Doch möchte auch ich — in dem vorhin entwickelten Sinne! — den Nachsatz Hettners hinzufügen: „Lessings unentreißbares Verdienst bleibt es, daß er zuerst und allein es verstand, aus dem toten Gestein den zündenden Funken zu schlagen". Ihm gehört die zeit- und zweckdienliche Bearbeitung jenes Rohmaterials, ihm vor allem die Formulierung des Schibboleths: die Gegenstände — wofür allerdings besser stünde: die Mittel — der Poesie sind Handlungen, die der „Malerei" sind Körper; diese schildert Handlungen nur andeutungsweise durch Körper, jene Körper nur andeutungsweise durch Handlungen.

Es läßt sich in jenem Essai von 1757 genau die Stelle angeben, bis zu welcher der „Laokoon" sich ungefähr mit Mendels-

sohns Begriffsbestimmungen deckt. Nachdem eben von der Wahl des günstigsten Moments die Rede gewesen ist, heißt es:

„Wir haben zwar das Gebiet der natürlichen Zeichen für die Grenzen der schönen Künste, und der willkürlichen für die Grenzen der schönen Wissenschaften angewiesen. Man muß aber gestehen, daß diese Grenzen öfters in einander laufen, ja daß sie vermöge der Regel von der zusammengesetzten Schönheit öfters in einander laufen müssen" (I, 294 f.).

Der Leser des „Laokoon" kommt im XVIII. Abschnitt an eine ähnliche Stelle, in der Lessing nach Ableitung der grundlegenden Gesetze ihre Einschränkungen mit folgenden Worten einleitet:

„Doch so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern internstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu tun genötigt sieht, friedlich von beiden Teilen kompensiert: so auch die Malerei und Poesie" (Lachm.-Muncker IX, 107 f.).

Das klingt sehr ähnlich, — wie verschieden fahren nun aber beide fort! Von Lessing ließe sich sagen, daß seine Ausnahme nur die Regel bestätige, von Moses, daß seine Ausnahme die eben gewonnene Regel halb und halb aufhebe. Zwar verpflichtet auch er den „Virtuosen", den Übergriff aus einem Kunstgebiet in ein anderes nur mit großer Behutsamkeit zu wagen; zwar ist auch nach ihm der Dichter, der sich mit Vorsatz der nachahmenden Töne befleißigt, in Gefahr, seinem Gedichte ein läppisches Ansehen zu geben, und nur Stümper in der Musik versuchen musikalisch auszudrücken, was mit den Tönen in keiner natürlichen Verbindung steht; zwar warnt auch er den Künstler vor allzu spitzfindigen Allegorieen: — allein wie sehr fehlt es doch noch diesen Gesetzen und Zusätzen an jenen befreienden Gesichtspunkten, deren man damals mehr bedurfte als je, wie sehr leiden sie, als Ganzes genommen, noch an einer rückgratlosen Nachgiebigkeit gegen verschwommene Zeittheoreme, die der ästhetischen Einsicht schadeten und der Kunst zum mindesten nichts nützten!

Es bleiben uns noch einzelne Stellen im „Laokoon" zu verzeichnen, wo wir Lessing in den Fußtapfen seines Freundes wandeln sehen. Im Abschn. XXI begegnen wir dem Begriffe des Reizes, dessen Einführung wir den Verdiensten Mendelssohns zugerechnet haben. Abschn. XXIII und die folgenden gehen sodann auf „gewisse vermischte Empfindungen" ein. Schon der Ausdruck erinnert an die Lieblingsstudien Mendelssohns, und tatsächlich wird denn hier auch wiederholt auf dessen Vorarbeiten hingewiesen. Lessing macht sich seine Definition des

Lächerlichen mit einem Zusatze zu eigen und nimmt Belehrungen über die Natur des Erhabenen, Schrecklichen und Häßlichen entgegen.

Auch die Erörterung des Ekelhaften knüpft an Bemerkungen des „feinsinnigen Kunstrichters" und Freundes an (Lachm.-Muncker IX, 143). Die erwähnten Bemerkungen stehen im 82. Literaturbrief (IV, 2, 9 ff.) und sind durch eine Note Joh. Adolf Schlegels [1]) zur Batteux-Übersetzung angeregt. Zur ausführlichen Begründung der von Schlegel aufgestellten und von Moses gebilligten These, „daß der Ekel von den unangenehmen Empfindungen, die in der Nachahmung gefallen, schlechterdings auszuschließen sei," stellt der Briefschreiber folgende drei Gesichtspunkte auf:

1. Der widrigen Empfindung des Ekels sind am meisten die drei niederen Sinne ausgesetzt, Geschmack, Geruch und Gefühl; dem Gesichte werden ekelerregende Dinge erst durch die Assoziation der Begriffe unerträglich, und endlich kann auch die bloße Vorstellung solcher Gegenstände Widerwillen erregen. Jene drei Sinne haben aber nicht den geringsten Anteil an den Werken der schönen Künste, sondern nur Gesicht und Gehör, die wohl beide „keine eigene ekelhafte Gegenstände" haben.

2. Während andere unangenehme Vorstellungen nur insoweit Unlust erregen, als wir das Übel für wirklich halten, stellt sich die widrige Empfindung des Ekels schon auf die bloße Vorstellung ein, ob nun der Gegenstand wirklich vorhanden oder nur eingebildet ist. „Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung."

3. Die psychischen Zustände der Furcht, des Schreckens, Zorns, Mitleidens 2c. sind aus Lust und Unlust gemischt, dagegen erkennt die Seele in der Empfindung des Ekels keine merkliche Beimischung von Lust, vielmehr gewinnt das Mißvergnügen hier die Oberhand.

Mit dem ersten Argument hat es seine eigene Bewandtnis! Ich meine, Zweck und Ziel dieser Ausführungen sind, so richtig sie im Einzelnen sein mögen, nicht ganz klar. Soll damit bewiesen werden, daß die Kunst überhaupt nicht in die Verlegenheit komme, das Ekelhafte darzustellen, da dieses nur für die drei dunklen, kunstfeindlichen Sinne vorhanden sei? Dann würde ja jede weitere Erörterung überflüssig sein, die sich Moses doch selbst nicht erspart! — Oder soll etwa damit gesagt sein, daß sich der Maler die Darstellung des Ekelhaften gestatten könne, da dieses für das Auge nicht eigentlich existiere? Fast scheint es so, da diese Auffassung in dem kurz vorhergehenden Schlegelschen Zitat ebenfalls angedeutet ist, und eine uns bereits bekannte ältere Stelle die Malerei als „die vielleicht einzige schöne

---

1) Früher noch finden sich derartige Betrachtungen über die Natur des Ekelhaften bei seinem älteren Bruder Joh. Elias, z. B. in der 1742 geschriebenen Abhandlung „Von der Nachahmung" (Werke, her. von Joh. Heinr. Schlegel, 1761 ff. III), 155.

Kunst" bezeichnet, die sich sogar mit ekelhaften Gegenständen abgebe. Das stünde aber im Widerspruch mit der sehr richtigen Bemerkung, daß sogar die bloße Vorstellung des Ekelhaften schon Widerwillen errege. Wenn der Ekel „nicht nur auf der Schaubühne, sondern auch in Beschreibungen und poetischen Schilderungen mißfällt" (IV, 2, 13), um wie viel mehr muß er es in der körperlichen Darstellung der Malerei? Zugegeben, daß derartige Dinge dem Gesichte nur durch eine Ideenassoziation unerträglich werden, so entsteht diese Assoziation doch ebenso schnell und auch mindestens ebenso wirksam wie eine bloße Vorstellung, die durch eine Beschreibung in unserem Bewußtsein erzeugt wird. So hält auch Lessing dafür, daß allenfalls der Dichter das Ekelhafte als Ingrediens des Lächerlichen und Schrecklichen verwenden könne, der Maler es aber völlig zu meiden habe: — eine Ansicht, die wir im allgemeinen teilen werden.

Leidet so das erste Argument jenes Literaturbriefes an Unklarheit, so sind Punkt 2 und 3 um so lichtvoller, und diese Kriterien sind denn auch mit anerkennenden Worten und in wörtlicher Anführung in den „Laokoon" herübergenommen. Jedenfalls ist die interessante und seitdem viel erörterte Frage durch Mendelssohn in Fluß gebracht worden, und es ist ein ehrendes Zeugnis für seine Gründlichkeit, daß alle seine Nachfolger — Lessing, Herder, Kant, Vischer, Rosenkranz u. a. (s. Blümner 667 f. und 669 f.) — an seinen Grundbestimmungen kaum Wesentliches zu ändern fanden. —

So ist der Boden des „Laokoon" mit Mendelssohnschen Gedanken bestellt und befruchtet. Und hätte das Werk die geplanten Fortsetzungen erlebt, so wäre fraglos noch manche seiner Ideen zur Ausgestaltung gelangt, die Lessing jetzt entweder nur gelegentlich und an anderer Stelle behandelt oder ganz hat fallen lassen. Vorbereitet war durch Mendelssohn in zahlreichen Literaturbriefen &c. der durch die Schweizer herausgeforderte Kampf gegen die falsche Idealschönheit in Epos und Drama, die auf einer mißbräuchlichen Übertragung der Schönheitsgesetze der bildenden Kunst auf die Poesie beruht — so recht ein Thema für den „Laokoon"! —, vorbereitet war insbesondere die Fehde gegen die bei den Poeten noch so beliebten makellosen Charaktere (s. oben S. 29 ff.). Während Lessing diesen Streit nach der ursprünglichen Disposition im IX. Abschnitt aufnehmen wollte, blieb er schließlich ganz der „Dramaturgie" aufgespart, und nur der Nachlaß zum „Laokoon" bietet ein paar Notizen darüber (Lachm.-Muncker XIV, 355, 381 und 412).

Vorbereitet war ferner eine Art Ästhetik der Musik (s. oben S. 70 ff.), der Baukunst (s. oben 95 ff.) und Tanz-

kunst (s. oben 99 ff.) Vortrefflich vorbereitet war endlich eine Betrachtung über die organischen und unorganischen Verbindungen der Künste mit einander, insbesondere über die von Poesie und Musik im Liede und in der Oper (s. oben S. 79 ff., 90, 100 und 103 f.). Lessing trug sich ernsthaft mit dem Gedanken, diese Gesetze zu kodifizieren, aber zu stande gekommen ist auch hier nichts als ein Entwurf, den wir aus dem Nachlaß kennen (Lachm.-Muncker XIV, 430 ff.), und die im Anschluß an J. Ad. Scheibe entwickelte Erörterung über die Zwischenaktssymphonien in der „Dramaturgie".

Sind aber auch nicht alle Keime aufgegangen, so steckt doch in Lessings Werke genug der — von ihm auch gewiß dankbar anerkannten — stillen Mitarbeiterschaft seines unscheinbaren Freundes! Sicherlich ist der „Laokoon" ein unendlich gewichtigeres Zeugnis ihrer gemeinsamen Arbeit, als jenes Erstlingsschriftchen „Pope ein Metaphysiker!", von dem Geschichtsschreiber der Philosophie, Ästhetik und Literatur oft allein zu berichten wissen, wenn sie die geistige Freundschaft beider Männer charakterisieren wollen.

„Hamburgische Dramaturgie."

Weit weniger Beziehungen hat Mendelssohn zu Lessings zweitem kritischen Hauptwerk, der mit dem Mai 1767 anhebenden „Hamburgischen Dramaturgie". Der Grund liegt auf der Hand. An Einsicht in alle Verhältnisse, die mit dem Theater in Zusammenhang stehen, konnte sich der in häuslicher Zurückgezogenheit lebende Philosoph mit seinem Freunde nicht im Geringsten messen. Dazu fehlte ihm sowohl Lessings praktischer Verkehr mit Bühnenangehörigen wie auch dessen angeborene und auf reich entwickelten Instinkten beruhende Liebe zur Kulissenwelt. Wohl aber war Mendelssohn, mit Lessing, Nicolai, Mylius, Sulzer, Ramler, Engel u. a., Mitglied des sogenannten Berliner Montagsklubs, in dessen Diskussionen „die dramatische Kunst nicht übel bedacht wurde;" wohl hat er frühzeitig in eifrigem Briefwechsel mit Lessing das Wesen der Tragödie zu ergründen gesucht, und wurde von diesem während seines zweiten Berliner Aufenthaltes 1758/60 auch zur Besprechung der Idee eines „akademischen Theaters" hinzugezogen (Hans Oberländer, „Die geistige Entwickelung d. dtschen. Schauspielkunst", S. 113). So arbeitete sich Mendelssohn in das Theaterwesen immer fester ein. Bei dem Umfange seiner ästhetischen Studien hat er auch auf diesem Gebiet manches Thema im Voraus gestreift oder durchgesprochen, das uns nun durch die „Dramaturgie" vertraut geworden ist.

Antizipiert war von Mendelssohn in seinen Schriften mancher Gedanke über Wesen und Wert des Genies (s. oben S. 12ff.), und insbesondere war für Shakespeare schon wacker die Werbetrommel gerührt, lange bevor ihn die „Dramaturgie" auf den Schild erhob (s. oben S. 175ff.). Und auch dieses zweite Werk klassischer Kritik verschmäht es nicht, auf jene vor einem Dezennium erschienenen „Hauptgrundsätze" zurückzugehen! Knüpft doch die im 70. Stück enthaltene Idee von der Konzentration, zu der alle künstlerische Darstellung gegenüber der unendlichen Mannigfaltigkeit der Natur verpflichtet sei, ganz enge an die von Moses seinerzeit entwickelten Gedanken über idealische Schönheit an (Siehe oben S. 45f. und Lachm.-Muncker X, 82f. und 120).

In festem Zusammenhang mit diesem Prinzip fanden wir schon in Mendelssohns Kritiken die Unterscheidung einer realen und ästhetischen Wahrheit und damit eine Opposition gegen die Forderung der Franzosen, daß das im Drama Dargestellte auch historisch im engeren Sinne sei (s. oben S. 53f.). Auf diesen schon von Mendelssohn festgelegten Grundlagen gelangt nun die „Dramaturgie" zu abschließenden Urteilen und Gesetzen, ähnlich wie sie auch die von Mendelssohn oft und frühe angeführten Argumente gegen die makellosen Charaktere verwertet und erweitert.

Doch gibt es Spuren, die noch viel sicherer auf Moses hindeuten, ohne daß immer sein Name ausdrücklich genannt wäre. Gleich die beiden ersten Stücke besprechen einen der erfolgreichsten Dramatiker jener Zeit, von Cronegk, mit dem sich auch Mendelssohn, teils als Preisrichter der „Bibliothek" (s. IV, 2, 300), teils als Rezensent der Literaturbriefe (IV, 2, 299—311; vgl. 330ff.) wiederholt und eingehend beschäftigt hatte. Lessings Kritik von „Olint und Sophronia" stimmt in den meisten Punkten mit der fast um sechs Jahre älteren Cronegk-Besprechung der Literaturbriefe überein.[1]) Beide Kritiker — um nur die wesentlicheren Ähnlichkeiten zur Sprache zu bringen — schätzen Cronegk als Dramatiker, aber mehr um seines relativen als absoluten Wertes willen. Beide betonen

1) Das Drama kommt bei M. besser weg als bei Lessing. Bezüglich dieser Abweichungen sei — mit Vorbehalt! — ein Urteil Emil Neidhardts („M. Ms. Anteil an d. Briefen, d. neueste Lit. betr." S. 27f.) wiedergegeben: „Erwägt man, daß die Abneigung Lessings gegen das Stück vor allem darin wurzelt, daß Cronegk aus dem Triumph der Liebe bei Tasso den der Religion gemacht hat, daß ferner Lessing das christliche Trauerspiel überhaupt verwirft, so will es scheinen, daß hier der Nichtchrist unbefangener urteilt als der Christ. Doch darf man nicht vergessen, daß gerade dem Fernstehenden die Unbefangenheit leichter gemacht ist."

(Lessing allerdings weit schärfer und mit größerer Beweiskraft), daß Cronegk die ihm als Vorlage dienende Episode des Torquato Tasso öfters zu seinem Nachteile verlassen und dadurch statt Verbesserungen Verschlimmerungen geschaffen habe. Beide heben ferner die Güte der moralischen Sentenzen hervor; so sagt Mendelssohn in der Kritik des „Codrus": „Die Sittensprüche des Herrn von Cronegk sind vortrefflich", und Lessing in der von „Olint und Sophronia": „Die eingestreuten Moralen sind Cronegks beste Seite." Indes schränken beide gleich hinterher dieses Lob wieder ein. Jener beanstandet, daß die Absicht frostigen Moralisierens im Drama zu stark hervortrete, dieser tadelt, daß der Dichter öfters auch gefärbtes Glas für Edelsteine und witzige Antithesen für gesunden Verstand dem Hörer einzuschwatzen suche, womit er denn leider bei dem kritiklosen, beifallspendenden Parterre Glück habe (Lachm.-Muncker IX, 191f.). Genau diese Bedenken sprach auch Mendelssohn am Eingange seines Codrus-Referates aus: „Der Beifall des deutschen Parterre ist noch weit unzuverlässiger [sc. als die übertriebenen Lobeserhebungen der Rezensenten]. Eine glückliche Tirade, einige spitzfindige Sittensprüche bringen ihre Hände in Bewegung; sie klatschen, das Volk gähnt, und die wahren Kenner schweigen. Wie wenig kann sich ein Dichter auf einen solchen Beifall zu gute tun!" (IV, 2, 300).

Daß Lessing die Kritiken des Freundes vor Augen hatte oder wenigstens sehr klar im Gedächtnis trug, wird uns endlich fast zur Gewißheit durch ein längeres Stück der „Dramaturgie", das sich sogar im Ausdruck an eine Stelle im 190. Literaturbriefe anlehnt. Lessing bemängelt, daß der Kontrast im Wesen des Helden und der Heldin bei Tasso in der Cronegkschen Dramatisierung vollständig verloren gegangen sei:

„Sie sind beide von der kältesten Einförmigkeit; beide haben nichts als das Märtyrertum im Kopfe: und nicht genug, daß er, sie für die Religion sterben wollen, auch Evander wollte, auch Serena hätte nicht übel Lust dazu. . . . Wenn heldenmütige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen, so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen; denn was man öfters, was man an mehreren sieht, hört man auf zu bewundern. Hierwider hatte sich Cronegk schon in seinem Codrus sehr versündigt. Die Liebe des Vaterlands, bis zum freiwilligen Tode für dasselbe, hätte den Codrus allein auszeichnen sollen: er hätte als ein einzelnes Wesen einer ganz besonderen Art dastehen müssen, um den Eindruck zu machen, welchen der Dichter mit ihm im Sinne hatte. Aber Elesinde und Philaide, und Medon, und wer nicht? sind alle gleich bereit, ihr Leben dem Vaterlande aufzuopfern; unsere Bewunderung wird geteilt, und Codrus verliert sich unter der Menge. So auch hier. Was in Olint und Sophronia Christ ist, das alles hält gemartert werden und sterben, für ein Glas Wasser trinken. Wir hören diese frommen Bravaden so oft, aus so verschiedenem Munde, daß sie alle Wirkung verlieren" (Lachm.-Muncker IX, 187).

Und 1761 in Mendelssohns Codrus-Kritik hieß es:

„Es herrscht eine unerträgliche Einförmigkeit in den Gesinnungen der handelnden Personen. . . . . Der Hauptvorwurf des Trauerspiels ist der Tod des Codrus fürs Vaterland: Codrus pro patria non timidus mori. Die Bereitwilligkeit, sich dem Wohl des Vaterlandes aufzuopfern, sollte also in dem Charakter des Codrus hervorleuchten und ihn von allen übrigen handelnden Personen unterscheiden. Allein Medon, Elisinde und Philaide sind alle Augenblick bereit, für Athen, für den König und einer für den andern zu sterben. . . Der Zuschauer, welchem diese heroischen Gesinnungen beständig vor den Ohren gehen, muß zuletzt das Betragen des Codrus eben nicht außerordentlich finden“ ꝛc. (IV, 2, 301).[1])

Von Cronegks Lustspiel „Der Mißtrauische“, auf das Mendelssohn gleich im Anschluß an „Olint und Sophronia“ eingeht, spricht Lessing nur beiläufig im 52. Stück bei Gelegenheit der Schlegelschen Komödien. Aber auch hierin schließt

1) Keinem Verständigen kann es in den Sinn kommen, in solchen Anlehnungen, auch wenn sie ohne Namensnennung erfolgen, ein Plagiat zu sehen. Das in jeder Beziehung bedauerliche Beispiel Paul Albrechts („Lessings Plagiate“, Hamburg-Leipzig 1890—91, 6 Bände), der unter einem Aufwande außerordentlicher Belesenheit und Gelehrsamkeit und mittels einer völlig krankhaften, ziellos kombinierenden Hyperkritik Lessing als verschmitzten internationalen Literaturdieb hinzustellen suchte, wird allen derartigen Versuchen ein warnendes Exempel sein und in jedem Einzelfalle zur Vorsicht mahnen. Ältere Zeiten dachten eben über Dein und Mein in literarischen Dingen viel unbefangener und milder als wir, und derartige Entlehnungen lassen sich bei den meisten damaligen Schriftstellern nachweisen, ohne daß diese selbst etwas Verwerfliches darin gesehen hätten. — Ist aber andererseits die Beobachtung solcher Beziehungen — vorausgesetzt, daß sie wirklich vorhanden und nicht „konstruiert“ sind — für die Forschung völlig gleichgiltig und wertlos? Insofern sicher nicht, als damit stets der Beweis erbracht wird, daß der betr. Autor die Arbeit seines Vorgängers nicht bloß genau gekannt, sondern auch gebilligt, und zwar soweit gebilligt hat, daß er sie für seine eigenen Untersuchungen verwertete. Dies ist auch der einzige Grund, warum ich solche an sich nicht eben bedeutende Reflexe aus den Schriften Ms. bei Lessing nicht mit Stillschweigen übergehe. Sind sie doch ein Beweis mehr für jene Überzeugung, daß zwischen beiden Männern eine innige Wechselwirkung bestand, und Lessing an dem Freunde, neben seinen humanen persönlichen Eigenschaften, auch seine schriftstellerischen Leistungen schätzte. Offenbar hat er die Kritiken Ms. genau gelesen, und bei der Lektüre hat sich denn dieser und jener Gedanke, zumal wenn er glücklich gefaßt war, unwillkürlich dem Gedächtnisse eingeprägt, bis er eines Tages, mehr oder minder umgemünzt, von neuem reproduziert wurde. Beispiele haben wir schon gelegentlich kennen gelernt, und sie ließen sich noch leicht vermehren, wenn der Nachweis nicht oft gar zu umständlich wäre und einen Raum beanspruchte, der in keinem Verhältnis zum Wert der Sache steht. Wer beide Schriftsteller genau kennt, wird leicht Brücken von Lessing zu M., von M. zu Lessing bauen können! Nur eines, weil schon bei Braitmaier (II, 131) erwähnten Beleges sei noch gedacht: Lessings Worte im 1. Stück: „Eine kleine rührende Erzählung“ ꝛc. Lachm.-Muncker (IX, 185) könnten in Erinnerung an eine Stelle Ms. über die Dramatisierung der Clementina geschrieben sein (s. IV, 2, 141); derselben Clementina-Kritik verdankt Lessing ja auch eine ziemlich markante Reminiszenz, von der wir im Kapitel über Shakespeare Notiz nahmen (s. oben S. 181 f.).

er sich dem Vorgänger an, der das Lustspiel „kaum mehr als mittelmäßig" befunden hatte.

„Vielleicht", sagt Mendelssohn, „ist der Hauptcharakter keiner glücklicheren Ausführung fähig. Wer Argwohn, Mißtrauen und Menschenfurcht so weit treibt, erregt Widerwillen und beinahe Mitleiden, denn man ist geneigt, seine Schwachheit für einen Fehler des Gehirns zu halten" (IV, 2, 310 f.).

Lessing vergleicht den „Mißtrauischen" mit Schlegels Komödie „Der Geheimnisvolle", da sich deren Helden geistig nahestünden.

„Beide Charaktere aber, oder vielmehr beide Nuancen des nämlichen Charakters können nicht anders als in einer so kleinen und armseligen oder so menschenfeindlichen und häßlichen Seele sich finden, daß ihre Vorstellungen notwendig mehr Mitleiden oder Abscheu erwecken müssen als Lachen" &c. (Lachm.-Muncker IX, 404).

Dieses 52. Stück der „Dramaturgie" ist uns aber in einem anderen Punkte viel wichtiger. Fast alles nämlich, was darin über Schlegel gesagt wird, ist nur ein einziges Zitat aus dem betreffenden Literaturbriefe Mendelssohns. In Übereinstimmung mit ihm versichert Lessing, daß der „Triumph der guten Frauen" eines der besten und überall mit vielem Beifall aufgeführten deutschen Lustspiele sei und den „Müßiggänger" desselben Autors weit übertreffe, und zitiert dann zur Begründung das Urteil eines der „strengsten Kunstrichter": — es ist das (bis auf eine kleine, nur dem Inhalte nach wiedergegebene Stelle) Wort für Wort Mendelssohns 312. Literaturbrief (IV, 2, 455 ff.). Lessing schließt das Stück und damit den ersten Band der „Dramaturgie" mit den schon erwähnten Worten: „Ich freue mich, daß die beste deutsche Komödie dem richtigsten deutschen Beurteiler in die Hände gefallen ist" &c.

Zitat und Anerkennung finden wir auch im 8. Stück beisammen, wo von Heufelds dramatischer Bearbeitung der „Neuen Heloise" die Rede ist. „Ich wünschte", sagt der Dramaturg, „daß Herr Heufeld, ehe er zu Werke geschritten, die Beurteilung dieses Romans in den Briefen, die neueste Literatur betreffend, gelesen und studiert hätte. Er würde mit einer sicherern Einsicht in die Schönheiten seines Originals gearbeitet haben und vielleicht in vielen Stücken glücklicher gewesen sein" (Lachm.-Muncker IX, 217). Wie schon hieraus ersichtlich ist, teilt Lessing die Meinung Mendelssohns über Rousseaus Werk; er zitiert denn auch aus den Literaturbriefen zwei Stellen, welche die beiden Helden des Romans charakterisieren. Der im folgenden Stück an einem Beispiel aus Heufelds Drama demonstrierte Satz, daß die Pantomime nie bis zum Ekelhaften getrieben werden dürfe, ist, beiläufig erwähnt, ganz im Sinne jener Regeln, die wir aus Mendelssohns 83. und 84. Literaturbrief kennen (s. oben S. 104 f.)

So viel Glück unser Philosoph mit vereinzelten Bemerkungen in dramaturgischen Dingen hatte, so ist er doch in eine wichtige Frage, in die nach dem Wesen der Tragödie im Aristotelischen Sinne, nie tief eingedrungen. Sie gehört zu den ersten Diskussionen der Freunde, und jener ästhetische Briefwechsel aus den Jahren 1756 und 1757 bringt zu ihrer Lösung viel schweres Material zusammen. Allein in diesem Punkte wie in anderen kann sich jene eifrige Korrespondenz nicht rühmen, über tastende Versuche und wiederaufgegebene Hypothesen hinausgekommen zu sein. Wie schon einmal angedeutet, liegt insbesondere ihr Wert für Lessing durchaus mehr in mittelbaren Anregungen als in einer direkten Belehrung und Förderung.[1]) Gleichwohl offenbart sich auch hier einmal der Ausgangspunkt einer Gedankenreihe, die sich bis in die „Dramaturgie" fortspinnt.

In der viel behandelten Frage, welches die spezifisch tragischen Leidenschaften seien, kommt Lessing mit dem sonst so respektierten Aristoteles nicht ins Reine. Wie ihm in den ersten jener Freundesbriefe φοβος noch „Schrecken" bedeutet, so weiß er auch mit dem ἐλεον noch nichts Rechtes anzufangen. „Ich bin hier selbst wider Aristoteles," schreibt Lessing unter dem 17. Dez. 1756, „welcher mir überall eine falsche Erklärung des Mitleids zum Grunde gelegt zu haben scheint. Und wenn ich die Wahrheit weniger verfehle, so habe ich es allein Ihrem besseren Begriffe vom Mitleiden zu danken" (V, 67 f.). — Besagter „besserer Begriff" dürfte in dem Beschluß der Briefe „Über die Empfindungen" enthalten sein. Dort gilt das „Mitleiden" als eine Mischung angenehmer und unangenehmer Empfindungen, „als die Liebe zu einem Gegenstande mit dem Begriffe eines Unglücks, eines physikalischen Übels verbunden, das ihm unverschuldet zugestoßen." (I, 173). Nun erhält das Wort „Mitleiden" in der sogenannten Kapitulation, jener weitschweifigen Briefbeilage vom 14. Mai 1757, noch eine erweiterte Bedeutung, die sich mit dem Begriffe des Mitleids gar nicht mehr deckt. Danach „begreift das Mitleiden als nomen generis alle Modifikationen der Unlust in sich, die wir über eines andern Unlust empfinden." Es gibt somit eine „mitleidige Furcht [so daß die Aristotelische Antithese Mitleid — Furcht ganz hinfällig wird], eine mitleidige Verzweiflung, ein mitleidiges Schrecken, ja sogar einen mitleidigen Zorn u.s.w. (wenn man mir dieses Beiwort erlauben will)" (V, 96). Öffentlich werden diese Gedanken dann in der „Rhapsodie" (1761) in ausführlicher Begründung vorgetragen:

---

1) Eine sehr ausführliche Darstellung dieses unfruchtbaren Hin und Her der Anschauungen und Einfälle gibt Braitmaier II, 242 ff.

„Das Mitleiden ist eine vermischte Empfindung, die aus der Liebe zu einem Gegenstande und aus der Unlust über dessen Unglück zusammengesetzt ist . . . Da jede Liebe mit der Bereitwilligkeit verbunden ist, uns an die Stelle des Geliebten zu setzen, so müssen wir alle Arten von Leiden mit der geliebten Person teilen, welches man sehr nachdrücklich Mitleiden nennt. Warum sollten also nicht auch Furcht, Schrecken, Zorn, Eifersucht, Rachbegierde und überhaupt alle Arten von unangenehmen Empfindungen, sogar den Neid nicht ausgenommen, aus Mitleiden entstehen können? Man sieht hieraus, wie gar ungeschickt der größte Teil der Kunstrichter die tragischen Leidenschaften in Schrecken und Mitleiden einteilt. Schrecken und Mitleiden! Ist denn das theatralische Schrecken kein Mitleiden? Für wen erschrickt der Zuschauer, wenn Merope auf ihren eigenen Sohn den Dolch zieht? Gewiß nicht für sich, sondern für den Ägisth, dessen Erhaltung man so sehr wünscht, und für die betrogene Königin, die ihn für den Mörder ihres Sohnes ansieht. Wollen wir aber nur die Unlust über das gegenwärtige Übel eines andern Mitleiden nennen, so müssen wir nicht das Schrecken, sondern alle übrigen Leidenschaften, die uns von einem andern mitgeteilt werden, von dem eigentlichen Mitleiden unterscheiden" (I, 249 f.).

Diese Erklärung nun ist es, die Lessing in wörtlicher Anführung in das 74. Stück seiner „Dramaturgie" aufnimmt und dann im folgenden gewissermaßen sanktioniert: „Diese Gedanken sind so richtig, so klar, so einleuchtend, daß uns dünkt, ein jeder hätte sie haben können und haben müssen. Gleichwohl will ich die scharfsinnigen Bemerkungen des neuen Philosophen dem alten nicht unterschieben; ich kenne jenes Verdienste um die Lehre von den vermischten Empfindungen zu wohl; die wahre Theorie derselben haben wir nur ihm zu danken. Aber was er so vortrefflich auseinandergesetzt hat, das kann doch Aristoteles im ganzen ungefähr empfunden haben: wenigstens ist es unleugbar, daß Aristoteles entweder muß geglaubt haben, die Tragödie könne und solle nichts als das eigentliche Mitleid, nichts als die Unlust über das gegenwärtige Übel eines andern, erwecken, welches ihm schwerlich zuzutrauen; oder er hat alle Leidenschaften überhaupt, die uns von einem andern mitgeteilt werden, unter dem Worte Mitleid begriffen" (Lachm.-Muncker X, 101. Vgl. hierzu H. Baumgart, „Hdb. d. Poetik", S. 499 f).

Von vornherein also, von den Jugendbriefen her bis zu dem klassischen Werke von 1767/68, schließt sich Lessing in der Entwickelung des Begriffs vom Mitleid enge an Mendelssohn an. Nur geht er jetzt in der Auffassung des φοβος entschieden über Mendelssohn hinaus. Er zeigt, daß φοβος nur mit „Furcht" und nicht mit „Schrecken" übersetzt werden, und daß „Furcht" in der Aristotelischen Verbindung „Furcht und Mitleid" nicht eine bloße Modifikation des Mitleids sein könne, sondern Furcht für uns selbst oder gleichsam das auf uns selbst bezogene Mitleid. Diese treffliche und naheliegende Erklärung hat Men-

delssohn nie gebilligt (s. IV, 1, 279 f.; V, 181; I, 250 Anm. Vgl. Braitmaier II, 265). —

Auch im folgenden finden wir manchen Gedanken aus den Briefen „Über die Empfindungen" verarbeitet, aus deren Beschluß noch ein Stück zitiert wird (s. Lachm.-Muncker X, 109).

Endlich wären noch ein paar Hinweise auf Mendelssohn aus Lessings

Literaturbriefen

zu erwähnen. Beidemal handelt es sich um Wieland. Einmal kritisiert Lessing dessen „Plan einer Akademie zur Bildung des Verstandes und Herzens junger Leute" und entlehnt dabei, wie er selbst sagt, „die wichtigsten Bemerkungen von dem gemeinschaftlichen Freunde, dem Herrn D." (Lachm.-Muncker VIII, 21; vgl. 23 und 25). Interessanter ist die Besprechung der „Johanna Gray", der in demselben Jahre schon eine Kritik Mendelssohns in der „Bibliothek" vorangegangen war (IV, 1, 484 ff.). Wie über Cronegk und Schlegel stimmen auch hier die kritisierenden Freunde in allem wesentlichen überein: der Mangel an Handlung und die Überfülle vollkommener Charaktere werden getadelt, des Dichters Freiheit gegenüber seinem historischen Material verteidigt. Nur ist Moses, dem die heroische Größe des Helden doch zu sehr imponiert, weit vorsichtiger und milder, als der temperamentvollere Freund. An zwei Stellen nimmt Lessing auf seinen Vorgänger in lobendem Sinne direkt Bezug (Lachm.-Muncker VIII, 167 f. und 169 f.).

Mendelssohn und Herder.

Herders Lob und Kritik.

Vielleicht nicht so aufrichtig wie von Lessing, aber desto eifriger und redseliger wird Moses Mendelssohn von Herder verehrt. Selten läßt sich dieser in seinen Schriften eine Gelegenheit entgehen, unserem Philosophen Lob und Preis zu singen, und das erscheint um so bemerkenswerter, als Herder sonst ein gar streitbarer und hitziger Kopf war, der wenige bedeutende Zeitgenossen mit einem polemischen Ausfall verschonte. Was ihn zu Mendelssohn hinzieht, ist die Gesamtpersönlichkeit des schriftstellernden Weltweisen, und so findet er für alle seine Schöpfungen Worte beredten Lobes, die man heute

bisweilen überschwänglich oder auch wohl ganz unbegreiflich finden wird. In der Vorrede zur Gedächtnisschrift „Über Th. Abbts Schriften" preist er den „Phädon" (Suph. II, 253 f.), aber ebenso preist er den Weisen, der die Einleitung zu Manasse Ben Israel und die Anmerkungen zu Abbts freundschaftlicher Korrespondenz geschrieben (Suph. XV, 129 ff.). Am höchsten steigt sein Enthusiasmus für den Stilisten und Kritiker, wovon wir schon früher einige Proben gehört haben (s. oben S. 162 f. und 164). Er geht darin soweit, Mendelssohns Kritik in den Literaturbriefen über die Lessings zu stellen, und das übrigens schon zu einer Zeit, als er nur die Zeichen Fll. D. usw. kannte (vgl. Haym, „Herder" I, 125 f.). „Seit Lessings Rücktritt", so sucht B. Suphan diese zunächst so befremdliche Tatsache zu erklären, „mehrten sich in den Literaturbriefen die theoretischen Abhandlungen, die sich nur äußerlich der Briefform anglichen; die besten Beiträge Mendelssohns und Abbts sind von dieser, der Anlage der Literaturbriefe so wenig entsprechenden Art. Diese aber waren es eben, welche den in Kants Schule zu philosophischer Spekulation unwiderstehlich angeregten Jüngling anzogen. Die in seinen ältesten Studienheften erhaltenen Exzerpte beweisen unverkennbar, daß weit weniger die Briefe Lessings auf ihn gewirkt haben, als die Beiträge Abbts und Mendelssohns" (Suph. I, XXV).

Ein gleiches beweisen seine eigenen Urteile über die Literaturbriefe. So schreibt er in der II. Sammlung der Fragmente (1767): „Feurig stieß Fll. an, der philosophische D. griff ins Rad, um es im Schwunge zu mäßigen" (Suph. I, 250). In dem „Ersten Wäldchen" (1769) nennt er Mendelssohn „den ersten ihrer [der L. B.] Verfasser an gründlicher Philosophie" (Suph. III, 47), und im zurückbehaltenen „Vierten Wäldchen" findet sich die schon oben S. 164 zitierte Stelle, in der er ihm als den „unparteiischesten und gleichsten Philosophen" der Literaturbriefe rühmt (Suph. IV, 148). Am Schluß der II. Sammlung der Fragmente nennt er Moses — Lessing nicht! — unter den Kunstrichtern, „mit denen er sich über seine Schriften, wie durch ein öffentlich Kommerz, gern besprechen möchte" (Suph. I, 356). Gilt er ihm doch, um noch einige Lobsprüche anzuführen, als einer der erleuchtetsten Köpfe seiner Zeit: seine Abhandlungen stellt er neben die Winckelmanns und Hagedorns und spricht von deren aller „dringender Kürze und schöner Gründlichkeit" (Suph. I, 145 f. auch oben S. 4). „Nun sollte ich mein Fragment", heißt es ein andermal, „mit den wahren und gründlichen Bemerkungen unsers philosophischen D. krönen, ob wir ohne Worte denken können, von der Notwendigkeit der symbolischen Kenntnis, von Leibnizens allgemeiner

philosophischen Schrift und Sprache und andre Materien, die ich in einer Abhandlung vorausschicken müßte, aber in Fragmenten von dieser Art bloß zitieren darf: denn vielleicht sind mehrere, die mit mir von diesem Weltweisen denken, was dort Antimachus zum Plato sagte, da dieser seinen ganzen Lehrsaal füllte: Plato ist mir statt vieler! Die werden hier meine Fragmente aus der Hand legen und die zitierten Stellen lesen" (Suph. 1, 421 f.) „In der Seelenlehre haben Mendelssohn und Sulzer so manche Paradoxe insonderheit im Felde dunkler und verworrener Ideen aufgeklärt" (Suph. IV, 12; vgl. XXII, 95). „Auch forthin" — so heißt es noch 1800 in der „Kalligone", 14 Jahre nach Mendelssohns Tode — „darf niemand sich einer Sprache schämen, in der Lessing und Mendelssohn schrieben" (Suph. XXII, 305).

Auch fehlt es nicht an günstigen Einzelkritiken der hauptsächlichsten Abhandlungen. „Moses Mendelsohns Briefe bestimmen den Unterschied zwischen Schönheit und Vollkommenheit, zwischen dunkelm, klarem und deutlichem Vergnügen, zwischen Beitrag des Körpers und der Seele zu angenehmen Empfindungen näher als Sulzer und ergänzen seine Theorie, wo er, was nicht Schönheit ist, zu Schönheit macht, scharfsinnig und mit der Miene des liebenswürdigsten Enthusiasmus. Sie und die Rhapsodie, die auf sie folgte, umfassen den Menschen in seinem weiten Inbegriff vermischter Natur und gäben, noch genauer nach Quantität bestimmt, eine sehr philosophische Theorie der vermischten Empfindungen." . . . . (Suph. IV, 147). Wie sehr sich Herder in die Ideen dieser Schriften versenkte, lehren beispielsweise die aus den Jahren 1768—69 stammenden Studien und Entwürfe zur „Plastik." Wir finden da Exzerpte und Betrachtungen zur „Plastik aus und nach Moses", die sich enge an die „Briefe" anschließen (Suph. VIII, 110 f.), und auch in der vollendeten „Plastik" sowie im zweiten Stück über Th. Abbts Schriften (Suph. II, 306 ff.), werden wir noch bisweilen an Mendelssohns Jugendwerk erinnert (vgl. VIII, 161; dazu VIII, 666 Anm.).

Das Zusammenfassende, was Herder über die „Hauptgrundsätze" zu sagen hat, kennen wir bereits (s. oben S. 42); es steht wie das Resumé über die „Briefe" und die „Rhapsodie" in dem gegen Riedels Schicht- und Sammelwerk gerichteten „Vierten Wäldchen." Wie eifrig ist er hier bemüht, „die philosophischste Abhandlung über den Grundsatz der schönen Künste" (Suph. IV, 49) gegen die Mißverständnisse und Korrekturen Riedels in Schutz zu nehmen! (Vgl. Suph. IV, 34, dazu eine Anm. des Herausgebers S. 487; ferner IV, 46, 137, 153, 178, 181, 187).

Zur Abhandlung über das Erhabene und Naive liegen nur zerstreute und gelegentliche Bemerkungen vor (z. B. Suph. II, 351; III, 270; IV, 182). —

Der so oft und verschiedenartig ausgesprochenen Anerkennung für die Mendelssohnschen Arbeiten entspricht auch ihre Benützung und Verwertung.[1]) Es dürfte keinen Autor geben — Abbt allenfalls ausgenommen — der insbesondere die

Fragmente „Über die neuere deutsche Literatur"

so befruchtet und angeregt hat, wie Mendelssohn. Eine lange Reihe seiner Äußerungen aus den Literaturbriefen wird hier angeführt, bestätigt, erläutert, umschrieben, fortgeleitet oder — selten genug! — befehdet. „Er [Herder] verhält sich," sagt Haym I, 126, „zu Mendelssohn fast durchaus wie ein Lernender, von dem er nur mit Schüchternheit abweicht und mit dem zusammenzustimmen ihm als Beweis gilt, daß er sich auf der richtigen Fährte befinde." Seine Zitate und Besprechungen beziehen sich namentlich auf Mendelssohns Bemerkungen über die Vorbildlichkeit der Alten (IV, 1, 569 f. — Suph. I, 162), die deutsche Sprache (IV, 2, 158 f. — Suph. I, 198), die elenden Dichter und Philosophen (IV, 2, 342 — Suph. I, 421), die Theorie der Ode (IV, 2, 431 — Suph. I, 463 ff.), die Form der Didaktik (IV, 2, 159 und 168 — Suph. I, 469 f.) und das Wesen des Genies (IV, 2, 46 ff., 335 ff. — Suph. I, 524; vgl. Suph. V, 285). Kleinere Differenzen entstehen in Bezug auf Hamann (Suph. II, 24) und die Karschin (Suph. II, 180), und lediglich jene allgemeinen Bemerkungen der Literaturbriefe über die Komödie, die Lessing anstandslos in die „Dramaturgie" herübergenommen hatte, geben zu einer lebhafteren — übrigens nie veröffentlichten — Entgegnung Anlaß (Suph. II, 217 ff.).

Eine längere, recht fruchtbare Betrachtung fordern der 85. und 86. Literaturbrief mit der Kontroverse gegen die Schlegelsche Auffassung der Schäferpoesie heraus (IV, 2, 18—28; Suph. I, 337—350). Der sinnreiche D., schreibt Herder, mag als Beobachter Recht haben, in der Anwendung bleiben einige Bedenklichkeiten. — In der Tat gelingt es dem Fragmentisten, die Schlegel weit überholende, aber immer noch zu schematische Idyllentheorie Mendelssohns zu korrigieren und sie, nach einem Ausdrucke Hayms, wie ein geliehenes Kapital zu benützen, das erst in der Hand des Borgers Gewinn abwirft. Insbesondere wird man ihm Dank wissen, daß er gegen Moses,

1) Einzelne Übereinstimmungen und Beziehungen sind schon gelegentlich erwähnt worden: s. oben S. 13[1], 67, 81[1], 93, 101 f., 128[1], 136[1], 144[1], 146—148, 153, 162 ff., 172 ff., 179[1], 182 f., 184[1], 189, 199, 201[1], 202 und 208.

der sich hier für „höchst verschönerte" Leidenschaften und Empfindungen begeistert und sich dadurch in Widersprüche verwickelt, dessen eigene bessere Einsicht ins Feld führt: „Aus eben den Ursachen, warum derselbe Kunstrichter von der Bühne und aus der Epopee das Ideal der Vollkommenheit verbannen will, verbanne ich's aus Arkadien; es schafft Unfruchtbarkeit, Einförmigkeit und schränkt die Erfindung ein" (Suph. I, 341). Daß aber auch Herder in Mendelssohns Idyllentheorie einen großen Fortschritt gegenüber den sehr oberflächlichen und allgemeinen Untersuchungen Joh. Ad. Schlegels sah, spricht er in der einige Jahre später für die „Allg. dtsche Bibl." geschriebenen Kritik der verbesserten Batteux-Übersetzung aus, wo er seinen Lieblingsphilosophen zugleich gegen unbegründete Angriffe freundlich genug in Schutz nimmt (Suph. V, 286—288).

Mit jenen oft wiederholten Argumenten gegen die moralischen Charaktere hatte Mendelssohn einen besonders tiefen Eindruck auf Herder gemacht. Fast wären sie der Ausgang für eine interessante Monographie geworden, von der wir nun nicht viel mehr als eben das Thema wissen. Es heißt nämlich in der II. Sammlung der Fragmente:

„Zufolge der Bemerkungen der Literaturbriefe über das Ideal und die vollkommenen dramatischen und epischen Charaktere (Bemerkungen, die ich sehr schätze) hatte ich hier eine Abhandlung über das Ideal der Griechen in jeder Dichtart eingerückt, und mit dem Ideal unserer ausgearteten Zeit verglichen: bei der zweiten Umarbeitung meiner Fragmente vermehrte ich sie; allein bei der dritten — ließ ich sie aus, weil sie mir noch selbst auf seiten der Griechen zu wenig genug tat und auf seiten unsrer notwendig hie und da frei werden mußte" (Suph. I, 295; vgl. Suph. III, 79 f.).

Noch bemerkenswerter ist ein Aufsätzchen, welches sich im zweiten, handschriftlich hinterlassenen Stücke des literarischen Abbt-Denkmals findet: „Anhang über Abbts Beweis, daß die vollkommen sittlichen Charaktere Ungeheuer der Bühne sind." Es lautet:

„Der philosophische D. hatte sich von Zeit zu Zeit wider das moralische Ideal in der Poesie, wider die vollkommenen sittlichen Charaktere derselben mit so deutlichen Gründen erklärt und seine Gründe mit den Meinungen und Beispielen andrer befestigt, daß ich es nie habe begreifen können, wie dem ohngeachtet die schweizerischen Kunstrichter gegen diese so überzeugenden Gründe taub blieben. Hätte ein andrer, der nicht diese philosophische Mäßigung besessen, so viel Recht und so viel Widerspruch gehabt: welche Schadloshaltung hätte er sich mit den erbärmlichen moralisch vollkommenen Schweizertragödien geben können! Aber der Philosoph, der Gründe gesagt hatte, suchte, um das Vorurteil des gemeinen Geschreis wenigstens zu überreden, Autoritäten. Abbt will einen förmlichen Beweis geben, daß solche Idealgespenster Ungeheuer der Bühne wären; ich glaube nicht, daß ihm das Förmliche der Demonstration gelungen, und daß das Materielle des Beweises, der Grund selbst, von Moses in dem ersten Briefe hierüber schon besser gesagt war. Nach der

förmlichen Weise Abbts .... kann man alles beweisen, wenn ich bloß auf die Form sehe; und das Treffende des einfältigen Grundes gehört, wie gesagt, Moses. Ich wollte also, daß jemand sich dieser Materie von grundaus annehme: denn überall in Werken des Geschmacks und der Dichtkunst, bei Gemälden und Münzen sogar ist dies moralisch vollkommene Ideal der schädliche Lieblingsgötze unsrer Zeit geworden" (Suph. II, 319f.).

Aber nicht nur Stellen mit so direkter Beziehung, wie die eben zitierte, geben uns die Gewißheit, daß Herder über diesen Punkt, wie auch im allgemeinen über das Verhältnis von Kunst und Moral, einer Meinung mit Mendelssohn war. Vielmehr kann man sagen, daß er sich seinen Lieblingsphilosophen überall zum unmittelbaren Vorbilde wählte, wo er in der damals recht zeitgemäßen Frage etwas zu sagen hatte. Nur freilich, daß er im Sinne Kants mehr das negative Moment, die Gegensätzlichkeit ethischer und ästhetischer Zwecke, in den Vordergrund rückt, während Moses seiner ganzen Natur nach darauf bedacht war, diese beiden souveränen, aber keineswegs feindlichen Reiche durch eine annehmbare Allianz gegenseitig zu verpflichten und zu stärken. Schon jene eigentümliche, auch von Herder beliebte Phrase von der „poetischen" und speziell „theatralischen" Sittlichkeit, die eine andere sei als die des praktischen Lebens, muß uns lebhaft an Moses erinnern (s. oben S. 25ff.), und eine Kritik wie die der „Versuche aus der Literatur und Moral" von Clodius (Suph. II, 145ff.) enthält eine ganze Reihe von Sätzen, die ebensogut von Mendelssohn geschrieben sein könnten. Herder fragt, was der Leser von einem Buche, welches das Problem „Sittlichkeit — dichterische Anschauung" zu lösen sucht, eigentlich zu erwarten habe:

„Wie jede Dichtungsart eigne Sittlichkeit habe, und das Anakreontische Lied, die Pindarische Ode, das griechische Heldengedicht und Trauerspiel eigene Sitten erlaube und so gar fodre? — Betrachtungen, die in das Wesen der Poesie uns tiefer einschauen ließen und insonderheit vielen Vorurteilen zuvorkämen, wenn sie Theatersitten von Sitten der Moral und des gemeinen Lebens unterschieden." (Suph. II, 147.)

Er verwahrt den Dichter energisch dagegen, daß man von ihm Moral zu erwarten habe: kein Verbrechen ist es, unmoralische Sitten poetisch, theatralisch zu schildern; aber moralische Sitten unpoetisch, der Dichtungsart, dem Ort, dem Zweck ungemäß zu schildern — das sei ein Verbrechen.

„Wer kann ein Buch über die Sitten der verschiedensten Dichter schreiben, ohne auch nur mit einem Blick jeder Zeit, jeder Dichtungsart ihre eigene poetische Sittlichkeit anzumerken?" (Suph. II, 148f.)

Weiter nimmt er Homer in Schutz, daß er lasterhafte Charaktere und böse Leidenschaften schilderte und schildern mußte.

„Wer Sittensprüche lesen will, lese Sittensprüche!" „Phantasie und Leidenschaft, die zwo Führerinnen des Dichters, wenn man ihn an sich betrachtet, reißen aus den engen Schranken des Wahren und

Sittlichguten heraus, in Wundergegenden, in eine Zauberwelt, in ein Chaos des Ungewöhnlichen und Rührenden; was groß, neu und die Seele erregend ist: das bildet die Sitten des Dichters. Diese Sitten, mögen sie sich auch über die Sitten der Lebenden, der historischen Welt heben, auch von strenger Moral ausschweifen — ein historisches Sittengemälde wollte der Dichter nicht geben: denn Größe und Stärke ist ihm statt Reinigkeit der Seele, und das Wunderbare statt der gewöhnlichen Wahrheit" (Suph. II, 151). —

Von den

„Kritischen Wäldern"

kommt für uns vornehmlich der erste Teil, der sogenannte Antilaokoon, in betracht. Gleich im 5. Abschnitte begegnen wir Mendelssohnschen Anschauungen über die Illusion (s. darüber oben S. 146 ff.), über die Darstellung des Entsetzlichen und des körperlichen Schmerzes sowie über die Natur des Ekelhaften: — Betrachtungen, die sich an den 82.—84. L. B. anlehnen (Suph. III, 45 ff.). Sehr hübsche Fortleitungen von Mendelssohns Gedanken über das Ekelhafte in der Kunst bietet dann noch der 22. Abschnitt (Suph. III, 180 ff.).[1])

Noch interessanter gestalten sich aber die Beziehungen Herders zu Moses, sobald die Sphäre der eigentlichen Laokoonprobleme berührt wird. Zu all diesen Fragen verhält sich nämlich Herder ganz ähnlich wie Moses: Er ist, wie ihn sein Biograph treffend kennzeichnet, in seinem kritischen Wäldchen mehr ein anregender als ein einschärfender Lehrer. „Die praktische Zuspitzung der Untersuchung ist ihm Nebensache; eine so unmittelbare Wirkung wie Lessing hat er mit seiner Schrift nicht geübt, wie er sie nicht beabsichtigt hat. Überall geht er über die stark markierten Striche der Lessingschen Grenzbestimmungen hinaus und zeigt, wie sie bald hier, bald da ein wenig gebogen werden müssen . . . Mit bald mehr bald weniger Grund überschreitet er auf solche Weise die zu eng gezogenen Bestimmungen seines Vorgängers" (Haym I, 244). Diese Charakteristik wäre unvollständig, wenn wir nicht noch folgende Note hinzufügten: „Er will meistens die Behauptungen seines Vorgängers nur „einschränken", aber indem er sie einschränkt, macht er sie so weitherzig, daß sie an Wahrheit vielleicht gewinnen, an Bestimmtheit verlieren" (Haym I, 233).

Wir haben gesehen, daß diese Merkmale fast genau auch auf Moses zutreffen. Und so hören wir denn auch von beiden, selbst wo eine direkte Beeinflussung ausgeschlossen ist, denselben Widerspruch gegen den „Laokoon", ja wohl auch ein und die-

1) Auch die „Plastik" von 1770 geht hierin auf den „Berlin. Philosophen" zurück und läßt dessen Theorie „in ihrem völligen Werte" gelten (Suph. VIII, 146 f.). Vgl. endlich noch die „Kalligone" (Suph. XXII, 31 f.).

selbe Begründung ihres gemeinsamen Widerspruchs. Ein solches Zusammengehen kann nicht zufällig sein. Es ließe sich vielleicht schon hinlänglich aus der Bedeutung erklären, die der übermäßig verehrte Moses allmählich für Herders Geistesleben gewann und die überall da in die Erscheinung treten mußte, wo beide dasselbe Feld bestellten; mehr aber noch aus der natürlichen Wahlverwandtschaft beider Männer, die an durchdringendem Scharfsinn dem Laokoonverfasser unterlegen waren, ihn aber, wenn man so sagen darf, an peinlich abwägender Gerechtigkeit und vielleicht auch an künstlerischem Feingefühl übertrafen.

Als Beweis ihrer Waffenbrüderschaft könnte uns schon die gemeinsame Stellungnahme gegen Lessings Ansichten über das Transitorische und die Schilderungsfähigkeit der Poesie dienen (vgl. oben S. 202 u. 201[1] mit Suph. III, 74 ff. u. 155 ff.). Viel näher berühren sich aber der Glossator des Laokoonentwurfs und der Kommentator des fertigen Werkes in zwei anderen Fällen. Einmal in der Streitfrage nach dem Sinn der Wolke bei Homer. Lessing hält nach dem Entwurf das Einhüllen in Nacht und Nebel lediglich für eine poetische Redensart im Sinne von „Unsichtbar machen". Mendelssohn dagegen vertritt in einer kleinen Anmerkung den heute allgemein geteilen Standpunkt, daß die Wolke keineswegs nur ein symbolischer, sondern ein natürlicher Ausdruck einer naiv-sinnlichen Poesie sei (Lachm.-Muncker XIV, 361 f.). Nichtsdestoweniger blieb Lessing bei seiner Auslegung und nahm sie samt Beispielen in den „Laokoon" hinüber (Lachm.-Muncker IX, 85 ff.). Hätte er sich von dem Freunde überzeugen lassen, so wäre ihm die Polemik Herders, der seine Wolkentheorie als eine Ketzerei an Homer bezeichnete, erspart geblieben. Auch Herder bekämpft nämlich im 13. Abschnitte seines „Antilaokoon" die Ansicht, daß jene Verschleierung nichts als eine bloße Phrase, eine Wortblume sein solle. „Homer wird auf solchem Wege einer der nüchternen Dichter unserer Zeiten, die prosaisch denken und poetisch sprechen, deren gradus ad Parnassum die Zauberkammer ist, ihre Gedanken der Prosa in eine Sprache des Dichters, in poetische Redarten zu verwandeln. . . . Nein! Homer weiß von Redarten nichts, die nichts als solche wären. Der Nebel, in den die Götter hüllen, ist bei ihm wirklicher Nebel, eine verhüllende Wolke, die mit zum Wunderbaren seiner Fiktion, mit zum epischen μῦθος seiner Götter gehört" (Suph. III, 105 f.).

Auch die andere von Herder widerlegte, erst im „Laokoon" auftauchende Behauptung, daß Unsichtbarsein der natürliche Zustand der Homerischen Götter sei, wäre von Lessing wohl kaum aufgestellt worden, wenn er jener Randnote Mendelssohns Beachtung geschenkt hätte. Denn schon hier wird hervorgehoben,

daß sich die Götter selbst „gar wohl diesem sichtbar, jenem unsichtbar machen könnten." „Daher läßt Homer die Minerva, wenn sie nur dem Achilles allein erscheinen will, sich in keine Wolke einhüllen. Wäre diese Wolke ein bloß symbolisches Zeichen, so hätte es Homer auch bei dieser Gelegenheit gebraucht." Das klingt wie eine Vorwegnahme des Herderschen Satzes: „Sind die Götter unter sich, so sind sie auch unter sich sichtbar; sollen sie aber unter Menschen wirken — unerkannt oder erkannt, danach richtet sich das Schema ihrer Erscheinung" (Suph. III, 110; vgl. Haym I, 237 f. Blümner, S. 87 und 581 ff.).

Eigenartig und bestimmt führt uns ferner der 16. Abschnitt des „Antilaokoon" in Mendelssohns Gedankenkreise. Hier versucht Herder seine Kraft an den Grundpfeilern der Lessingschen Ästhetik — mit wechselndem Glück! Was man dieser Kritik u. a. als positives Verdienst angerechnet hat (Haym I, 244 f.), ist die Bemerkung, daß die artikulierten Töne in der Poesie nicht dasselbe Verhältnis zu dem Bezeichneten haben, wie in der Malerei Figuren und Farben. Will man Koexistenz und Sukzession, fährt Herder fort, Wirkung in der Zeit und im Raume konfrontieren, so wähle man, nicht wie Lessing, Malerei und Poesie, wovon die erste durch natürliche, die andere durch willkürliche Zeichen wirkt, sondern Malerei und Musik.

„Um diesen Unterschied deutlicher zu machen: muß eine Vergleichung zwischen zweien durch natürliche Mittel wirkenden Künsten gemacht werden, zwischen Malerei und Tonkunst. Hier kann ich sagen: Malerei wirkt ganz durch den Raum, so wie Musik durch die Zeitfolge. Was bei jener das Nebeneinandersein der Farben und Figuren ist, der Grund der Schönheit, das ist bei dieser das Aufeinanderfolgen der Töne, der Grund des Wohlklanges" (Suph. III, 136).

Genau auf denselben Vorschlag ist bereits Mendelssohn verfallen. Wo der Lessingsche Entwurf Malerei und Poesie gegenüberstellt, schreibt er nämlich die Note hinzu:

„Diese Opposition zeigt sich deutlicher in Ansehung der Musik und Malerei. Jene bedient sich gleichfalls natürlicher Zeichen, ahmet aber nur durch die Bewegung nach. Die Poesie hat einige Eigenschaften mit der Musik und einige mit der Malerei gemein. Ihre Zeichen sind von willkürlicher Bedeutung, daher drücken sie auch zuweilen nebeneinander existierende Dinge aus, ohne deswegen einen Eingriff in das Gebiet der Malerei zu tun (Lachm.-Muncker XIV, 344).

Eine solche Übereinstimmung ohne die Möglichkeit äußerer Abhängigkeit ist doch höchst bemerkenswert. Wie einverstanden wäre Herder mit der Zwischenbemerkung Mendelssohns gewesen! Enthält sie ja, wie noch manche andere Glosse, im Keime auch den dankenswerten Hinweis Herders, daß die Unterscheidung von bildender Kunst und Poesie, die Festlegung ihrer Grenzen, Rechte und Pflichten, nur mit Hilfe der Tonkunst zu fruchtbarem Abschluß gelangen könne, weil die Poesie sowohl einen maleri-

schen wie musikalischen Bestandteil habe und erst beide zusammen ihr Wesen erschöpften. Beide Männer teilten im Grunde die Überzeugung, daß sich nur aus dem Vergleich aller Künste mit allen die Sondergesetzgebung der einzelnen herleiten ließe. Herder führt das im 16. Abschnitte aus, und Mendelssohn gibt aus diesem Grunde am Schlusse seiner Laokoonnoten, die schon im Einzelnen viel auf die von Lessing beiseite geschobenen Künste, zumal auf Musik und Tanzkunst, bezug nehmen, noch eine Kritik des Kunstsystems. Dieses Resumé konnte Herder nicht kennen; wohl aber mochten bei ihm auch hier die „Hauptgrundsätze“ nachwirken, an die noch manches Schlagwort des 16. Abschnittes erinnert und die ebenfalls nicht bloß Poesie und Malerei, sondern das Ensemble der Künste zum Ausgangspunkt ästhetischer Deduktionen wählen.

Mendelssohn und Kant.

Auch für das Verhältnis Kants zu unserem Philosophen ist die erste Stimme, die gehört werden muß, die der Achtung und Verehrung. Wir wissen, welche rühmliche Stellung Kant dem Stilisten Mendelssohn zuwies (s. oben S. 162), und nicht viel anders dachte er, wie wir aus seinen Briefen[1]) ersehen, über den Philosophen. In einer Zeit, als ihn noch die Fundamentierung seines kritischen Lehrgebäudes beschäftigte, sprach er Moses als einen der Meister an, denen die Vollbringung des großen Werkes, dessen Umrisse seinem geistigen Auge vorschwebten, am besten gelingen könnte: „Solchen Genies wie Ihnen, mein Herr,“ schreibt er am 8. April 1766, „kommt es zu, in dieser Wissenschaft [„der Metaphysik“] eine neue Epoche zu machen, die Schnur ganz aufs neue anzulegen und den Plan zu dieser noch immer aufs bloße Geratewohl angebauten Disziplin mit Meisterhand zu zeichnen“ (Ros. u. Schub. XI, 1, 8). Ja, er fordert ihn förmlich zur Mitarbeit auf: „Ich schicke mich allmählich an, so viel als meine übrigen Zerstreuungen es erlauben, diese Versuche der öffentlichen Beurteilung, vornehmlich aber der Ihrigen vorzulegen, wie ich mir denn schmeichle, daß, wenn es Ihnen gefiele, Ihre Bemühungen in diesem Stück mit den meinigen zu vereinigen (worunter ich die Bemerkung ihrer Fehler

1) M. Kronenberg, „Kant“, ²1904, S. 62: „Bereits vor 1770 hatte auch der Briefwechsel Kants mit Mendelsohn begonnen, der bis zum Tode des letzteren im Tone der größten gegenseitigen Wertschätzung fortgeführt wurde.

mit begreife), etwas Wichtiges zum Wachstum der Wissenschaft könnte erreicht werden" (Ros. u. Schub. XI, 1, 9). Und auch nach dem Erscheinen der „Kritik der reinen Vernunft", als Mendelssohn schon längst erkannt hatte, daß er nicht mehr im stande sei, an dem gewaltigen und heilsamen Zerstörungswerk des „alles zermalmenden Kant" teilzunehmen, sucht dieser von neuem den Mann, dessen persönlichen Verkehr er über alles schätzte[1]), wenigstens für die Kritik und Nachprüfung seiner Resultate zu gewinnen: „Wie wäre es aber, mein verehrter Herr, wenn Sie, gesetzt Sie wollten sich nicht weiter mit schon zur Seite gelegten Sachen selbst beschäftigen, Ihr Ansehen und Ihren Einfluß dazu zu verwenden beliebten, eine nach einem gewissen Plane verabzuredende Prüfung jener Sätze zu vermitteln und dazu auf eine Art, wie sie Ihnen gut dünkt, aufzumuntern." .... „Zu diesen Untersuchungen würde ich gern an meinem Teile alles Mögliche beitragen, weil ich gewiß weiß, daß, wenn die Prüfung nur in gute Hände fällt, etwas Ausgemachtes daraus entspringen werde. Allein meine Hoffnung zu derselben ist nur klein. Mendelssohn, Garve und Tetens scheinen dieser Art von Geschäften entsagt zu haben, und wo ist noch sonst jemand, der Talent und guten Willen hat, sich damit zu befassen?" (Ros. u. Schub. XI, 1, 14 u. 15 f.). So schrieb der Weltweise an Mendelssohn unter dem 18. August 1783, nachdem er erst einige Tage vorher fast mit denselben Worten auch gegenüber Garve diesen selbst, Moses und Tetens als die einzigen Männer bezeichnet hatte, durch deren Mitwirkung die Philosophie in nicht eben langer Zeit zu einem Ziele gelangen könnte, das sie bisher in Jahrhunderten nicht erreicht hat (Brief an Garve vom 7. Aug. 1783).

Da der direkte Verkehr nur auf eine Handvoll Briefe und ein paar Tage persönlichen Zusammenlebens beschränkt ist, so kann Kant sein günstiges Urteil über Mendelssohn im Wesentlichen nur aus dessen Schriften gewonnen haben.[2]) Weiter möchte man nach dem Ausdrucke so herzlicher Bewunderung glauben, daß er daraus auch für seine eigenen Arbeiten manch erwünschte Anregung gewonnen hat. Allerdings ist es bei Kant — und ähnlich werden wir es bei Schiller finden — schier

---

1) Die Biographen Mendelssohns geben genügende Auskunft über den ehrenvollen und freudigen Empfang, den Kant dem Berliner Philosophen bei seinem Königsberger Besuche im Jahre 1777 bereitete. In dem Briefe vom 18. August 1783 schreibt Kant in bezug auf Moses von „einem viel reizenderen Umgang, als ich ihn jemals hier [in Königsberg] haben kann" (Ros. u. Schub. XI, 1, 13).

2) „Von den Populärästhetikern der Deutschen muß er M. sehr genau gekannt haben" (J. Goldfriedrich, „Kants Ästhetik", Leipzig 1895, S. 186.

unmöglich, die Wege aufzuhellen, auf denen ein solcher Einfluß vor sich gegangen ist. Geister von so ausgesprochener Eigenart „annektieren" nicht fremde Ideen, sondern verarbeiten sie, und das meist so gründlich, daß ein Nachweis nur selten möglich ist. Es kommt hinzu, daß gerade die — uns hier allein interessierende — „Kritik der Urteilskraft", auf breiter selbständiger Grundlage aufgebaut, sich fast gänzlich der Andeutungen über ihre Entstehung und Vorgängerschaft enthält, so daß sich beispielsweise kaum entscheiden ließe, ob ihr Verfasser ein Werk wie den „Laokoon" gekannt und genützt hat. Ein warnendes Exempel dafür, daß zeitliche Übereinstimmung zweier Autoren nicht immer aus einem Kausalnexus zu erklären ist, bringt Moses selbst in dem Briefe an Kant vom 23. Dezember 1770 zur Sprache, wo er mit bezug auf dessen Dissertation schreibt: „Ähnliche Gedanken vom Unendlichen in der ausgedehnten Größe, obgleich nicht so scharfsinnig ausgeführt, finden sich in der zweiten Auflage meiner philosophischen Schriften, davon ich zur Messe die Ehre haben werde ein Exemplar zu übersenden. Ich freue mich nicht wenig, daß ich hierin mit Ihnen einstimmig denke Herr M. Herz kann bezeugen, daß alles schon zum Drucke fertig war, als ich Ihre Dissertation zu sehen bekam: auch habe ich ihm gleich beim ersten Anblicke der Schrift mein Vergnügen darüber zu erkennen gegeben, daß ein Mann von Ihrem Gewichte mit mir in diesem Punkte einstimmig denkt" (V, 510 f.).

Unsere Aufgabe kann nach alledem nur darin bestehen, gewissenhaft zu registrieren, welche Ideen der „Kritik der Urteilskraft" bei Mendelssohn bereits vorgebildet sein könnten: — eine Arbeit, die besonders außerhalb der engeren Grenzen der Ästhetik, zumeist schon geleistet ist.[1])

Schon aus den Briefen „Über die Empfindungen" mehr, noch aus der Preisschrift „Über die Evidenz in methaphysischen Wissenschaften" ꝛc. klingt es wie eine leise Mahnung an die zeitgenössische Philosophie, daß der strenge, kunstfeindliche Dualismus der oberen und unteren Seelenvermögen nicht wohl aufrecht zu erhalten sei, daß wenigstens der Kunstgenuß nicht einseitig den inferioren Kräften zugeschrieben werden dürfe (s. oben S. 24 und 38 f.). Auf diesem wohl unter englischer Führung betretenen Wege ist dann Mendelssohn fortgeschritten, bis er, der begeisterte Anhänger der alten Schule, hierin manche

1) Vereinzelte Beziehungen sind schon oben S. 16 ff. (Auffassung des Genies), 67 (Einteilung der Künste), 93 (Farbenkunst), 145 (Illusion) ꝛc. angegeben. Vgl. Chr. A. Brandis, „Zur Einleitung in M. Ms. philos. Schriften", in den Ges. Schriften, bes. I, 85, 92, 96 f.; Danzel, „Ges. Aufsätze" 93 f.; Kayserling, „M. Ms. philos. u. religiöse Grundsätze" 150 ff.; Braitmaier II, 73, 147 ff., 173, 196, 279.

Berührung mit Kant, dem Verkünder einer neuen Ära, gefunden hat. Mit Entschiedenheit nimmt er jene schon bei Baumgarten und Meier[1]) angedeuteten Zweifel auf, ob wirklich alle Sinnlichkeit, sei sie Anschauung oder Empfindung, nur etwas Negatives sei. In den „Zufälligen Gedanken über die Harmonie der inneren und äußeren Schönheit“ stellt er den Satz auf, daß alle sinnliche Erkenntnis ein untrügliches Urteil besitze:

„Da die Schönheit eine unmittelbare Empfindung ist, die nicht von unsern Urteilen und Vernunftschlüssen abhängt, so findet auch in Ansehung derselben kein Irrtum, kein Vorurteil statt. . . . überhaupt hat alle sinnliche Erkenntnis die untrüglichste subjektive Wahrheit; und da dieses auch von der Schönheit gilt, so läßt sich davon auch mit Gewißheit schließen, daß der Gegenstand, der diese subjektive Erscheinung wirkt, auch die dazu erforderlichen Eigenschaften, wenigstens in Bezug auf dieses Subjekt, besitzen müsse“ (IV, 1, 49 f.)

Diese Gedanken hat er später weiter verarbeitet und noch einmal im IV. Abschn. der „Morgenstunden“ (1785) klar zum Ausdruck gebracht: Die sinnliche oder anschauende Erkenntnis bedarf weder der Vernunft noch des Verstandes und trägt die höchste Überzeugung in sich. Nicht die Sinnlichkeit verschuldet unsere Irrtümer, sondern der Mangel, einen sinnlichen Eindruck durch den Gedanken richtig zu subsummieren. Auch die Anschauung ist eine positive Kraft unsrer Seele (vgl. bes. II, 268 ff. u. 291).

Auf der Grundlage solcher Überlegungen baut er dann die Lehre vom Geschmack auf, die am deutlichsten in jenen zwei nach seinem Tode veröffentlichten Aufsätzen „Zufällige Gedanken über die Harmonie“ ꝛc. und „Verwandtschaft des Guten und Schönen“ ausgesprochen wird. Darin ist viel Kantisches enthalten, ja nach Braitmaier (s. darüber II, 191—196) „finden sich in jenen zwei skizzenartig unfertigen Abhandlungen seiner frühesten Zeit [?] bereits alle Elemente der späteren Lehre Kants“, ohne daß es ihm freilich gelungen wäre, sie in einer abschließenden Formel zusammenzufassen.

Aber mitten in das Herz der „Kritik der Urteilskraft“ führt uns jene vielzitierte Stelle aus dem VII. Abschn. der „Morgenstunden“, welche die Gleichberechtigung der Empfindung mit der Willens- und Erkenntnistätigkeit durchführt und zugleich den ästhetischen Genuß als ein „ruhiges Wohlgefallen“ (bei Kant „interesseloses Wohlgefallen“) kennzeichnet, das einerseits vom begrifflichen Verständnis unabhängig ist und andererseits von dem Wunsche absieht, das Objekt des Wohlgefallens zu besitzen:

„Man pfleget gemeiniglich das Vermögen der Seele in Erkenntnisvermögen und Begehrungsvermögen einzuteilen, und die

1) Siehe Zart, Einfl. d. engl. Philos. p. 81 und 84 f.

Empfindung der Lust und Unlust schon mit zum Begehrungsvermögen zu rechnen. Allein mich dünket, zwischen dem Erkennen und Begehren liege das Billigen, der Beifall, das Wohlgefallen der Seele, welches noch eigentlich von Begierde weit entfernt ist. Wir betrachten die Schönheit der Natur und der Kunst, ohne die mindeste Regung von Begierde, mit Vergnügen und Wohlgefallen. Es scheinet vielmehr ein besonderes Merkmal der Schönheit zu sein, daß sie mit ruhigem Wohlgefallen betrachtet wird; daß sie gefällt, wenn wir sie auch nicht besitzen, und von dem Verlangen sie zu benutzen auch noch so weit entfernt sind. Erst alsdann, wenn wir das Schöne in Beziehung auf uns betrachten, und den Besitz desselben als ein Gut ansehen; alsdann erst erwacht bei uns die Begierde zu haben, an uns zu bringen, zu besitzen: eine Begierde, die von dem Genusse der Schönheit sehr weit unterschieden ist. Wie aber dieser Besitz, so wie die Beziehung auf uns, nicht immer stattfindet, und selbst da, wo sie stattfindet, den wahren Freund der Schönheit nicht immer zur Habsucht reizet, so ist auch die Empfindung des Schönen nicht immer mit Begierde verknüpft, und kann also für keine Äußerung des Begehrungsvermögens gehalten werden. Wollte man allenfalls die Richtung, welche die Aufmerksamkeit durch das Wohlgefallen erhält, denselben Gegenstand ferner zu betrachten, wollte man diese eine Wirkung des Begehrungsvermögens nennen, so hätte ich im Grunde nichts dawider. Indessen scheint es mir schicklicher, dieses Wohlgefallen und Mißfallen der Seele, das zwar ein Keim der Begierde, aber noch nicht Begierde selbst ist, mit einem besondern Namen zu benennen und von der Gemütsunruhe dieses Namens zu unterscheiden. Ich werde es in der Folge Billigungsvermögen nennen, um es dadurch sowohl von der Erkenntnis der Wahrheit, als von dem Verlangen nach dem Guten abzusondern. Es ist gleichsam der Übergang vom Erkennen zum Begehren, und verbindet diese beiden Vermögen durch die feinste Abstufung, die nur nach einem gewissen Abstande bemerkbar wird." (II, 294 f.)

Da die hier schön und klar entwickelten Gedanken sich in gedrängter Form schon in einem mit „Juni 1776" datierten Aufsätzchen finden (IV, 1, 122), keimhaft sogar schon in den Bemerkungen „Zu den Briefen über die Empfindungen" von 1770 (IV, 1, 113: siehe Braitmaier II, 148), so gebührt Mendelssohn das Verdienst, anderthalb Jahrzehnte vor Erscheinen der „Kritik der Urteilskraft" die trichotomische Einteilung der Seelenkräfte aufgestellt und dem Gefühl des Schönen ein interesseloses Wohlgefallen vindiziert zu haben. Damit aber war der Anfang gemacht, den einseitig rationalistischen Standpunkt zu überwinden, welcher der Kunst eine Aschenbrödelrolle gegenüber der Sittlichkeit und der theoretischen Erkenntnis diktierte, damit war das ästhetische Gefühl, und mit ihm auch die Wissenschaft vom Schönen, erst gründlich „legitimisiert" (R. Sommer S. 136).

Noch eine andere, weit zurückzuverfolgende Gedankenreihe Mendelssohns berührt die Fundamente der „Kritik der Urteilskraft." Wir haben oben (S. 126) gesehen, daß sich Lessing

in einem Briefe vom 2. Febr. 1757 gegen die Illusionslehre erklärte und sie durch die „Emotionstheorie" zu ersetzen suchte, wonach alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten, als Leidenschaften angenehm sind, weil sie ein erhöhtes Realitätsbewußtsein zur Folge haben. Mendelssohn sah in dem „sehr schönen Grundsatz" keine Widerlegung seiner Illusionslehre, die er ja auch für die Zukunft beibehielt, akzeptierte ihn aber im übrigen und bedauerte, daß ihm „diese feine Bemerkung unbekannt war," als er die „Briefe" schrieb. Man sollte nun erwarten, daß die 1761 erschienene Abhandlung „Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen" das Versäumte nachhole. Diese streift jedoch nur die Lessingschen Gedanken; lebhaft und entschieden werden wir daran erst wieder in den Noten „Zu den Briefen über die Empfindungen" erinnert, die Mendelssohn 1770 für sich niederschrieb (IV, 1, 113). Und nun zieht auch die neuere Fassung der „Rhapsodie" von 1771 jene Theorie ans Licht und sucht ihr mit Hilfe der Schulphilosophie eine breite psychologische Begründung zu geben:

„Eine jede Vorstellung steht in einer doppelten Beziehung: einmal auf die Sache, als den Gegenstand derselben, davon sie ein Bild oder Abdruck ist; und sodann auf die Seele oder das denkende Subjekt, davon sie eine Bestimmung ausmacht. Manche Vorstellung kann als Bestimmung der Seele etwas Angenehmes haben, ob sie gleich, als Bild des Gegenstandes, von Mißbilligung und Widerwillen begleitet wird. Wir müssen uns also wohl hüten, diese beiden Beziehungen, die objektive und subjektive, nicht zu vermengen oder mit einander zu verwechseln. . . . Wir empfinden über die Einrichtung und die Beschaffenheit der Sache Lust oder Unlust, nachdem wir Realitäten oder Mängel an derselben wahrnehmen. In Beziehung auf das denkende Subjekt, auf die Seele hingegen, ist das Wahrnehmen und Erkennen der Merkmale, so wie die Bezeugung des Wohlgefallens und Mißfallens an denselben, etwas Sachliches, das in derselben gesetzt wird, eine bejahende Bestimmung, die der Seele zukommt; daher muß jede Vorstellung, wenigstens in Beziehung auf das Subjekt, als ein bejahendes Prädikat des denkenden Wesens, etwas Wohlgefallendes haben" rc. (I, 238 ff.).

Bereits R. Sommer (S. 125—128, vgl. 341) macht auf die Tragweite dieser Gedanken aufmerksam, die sich auch in Kants „Kritik der Urteilskraft" wiederspiegeln. Man lese daraufhin beispielsweise den VII. Abschnitt der Einleitung „Von der ästhetischen Vorstellung der Zweckmäßigkeit der Natur" (Ros. u. Schub. IV, 29).

Eine gemeinsame Stellung behaupten ferner Mendelssohn und Kant gegenüber dem Erhabenen und dem Ekelhaften. Wie weit sie einander in der Erörterung des ersteren entgegenkommen, ist oben S. 152 erwähnt worden. Zum zweiten Punkt ist zu sagen, daß Kant, wie Moses (s. oben S. 48 f.), von der schönen Kunst nicht etwa Darstellung des Schönen, sondern

schöne Darstellung verlangt. So soll ihr denn auch — und hierin steht Kant näher zu Moses als zu Lessing — das Häßliche nicht verwehrt sein. „Nur eine Art Häßlichkeit kann nicht der Natur gemäß vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen, mithin der Kunstschönheit zu Grunde zu richten, nämlich diejenige, welche Ekel erweckt. Denn weil in dieser sonderbaren auf lauter Einbildung beruhenden Empfindung der Gegenstand gleichsam, als ob er sich zum Genusse aufdränge, wider den wir doch mit Gewalt streben, vorgestellt wird, so wird die künstliche Vorstellung des Gegenstandes von der Natur dieses Gegenstandes selbst in unserer Empfindung nicht mehr unterschieden, und jene kann alsdann unmöglich für schön gehalten werden" (Ros. u. Schub. IV, 182). Das ist ganz eine Paraphrase der Mendelssohnschen Ansichten, die wir oben S. 208 kennen gelernt haben.

Mendelssohn und Schiller.

Was Mendelssohn und Schiller verbindet, ist ihr hoher sittlicher Ernst, jener moralische Idealismus, der sich in ihren Jugendwerken sogar eine verwandte Art schwungvoller Darstellung gebildet hat. Beide erschließen sich mit innerer Wärme der Platonischen Idee, daß die Schönheit die Erscheinungsform des Guten sei. Mendelssohn ahnt, Schiller postuliert — dieser nach, jener vor Kant, aber beide in gewissem Gegensatz zu ihm — eine ästhetische Bildung des Menschen, die ihn für die höchste sittliche Vollkommenheit empfänglich macht und die rohe Natur in eine schöne verwandelt. Besonders den Briefen „Über die Empfindungen" muß der junge Schiller Sympathie entgegengebracht haben. Standen sie doch unter dem Zeichen Shaftesburys, aus dem auch seine Begeisterung schon frühe Nahrung und Kraft gesogen hatte! Seine Phantasie „Die Künstler" ist kaum mehr als der poetische Niederschlag jener Studien, die mit den Namen Shaftesbury, Baumgarten und Mendelssohn verknüpft sind (siehe Braitmeier II, 150 f.).

Der Künstler soll nicht moralisieren, darin waren beide einig. Ähnlich wie Moses eine besondere künstlerische Sittlichkeit von der des praktischen Lebens unterscheidet, lehrt Schiller in der Abhandlung „Über das Pathetische", daß „Der nämliche Gegenstand in der moralischen Schätzung mißfallen und in der ästhetischen sehr anziehend für uns sein" könne:

„Er wird dadurch, daß er ästhetisch brauchbar ist, nicht moralisch befriedigend, und dadurch, daß er moralisch befriedigt, nicht

ästhetisch brauchbar". Beispiele werden beigebracht für solche „Handlungen, über welche das moralische und ästhetische Urteil verschieden ausfallen." „Die Gesetzmäßigkeit, welche die Vernunft als moralische Richterin fordert, besteht nicht mit der Ungebundenheit, welche die Einbildungskraft als ästhetische Richterin verlangt." Damit hängt zusammen, daß sittlich vollkommene Charaktere und historische Treue dem Dichter keinen poetischen Erfolg verbürgen, ja die ästhetische Kraft des Eindrucks leicht in Frage stellen. „Es ist ein Glück, daß das wahre Genie auf die Fingerzeige nicht viel achtet, die man ihm, aus besserer Meinung als Befugnis, zu erteilen sich sauer werden läßt; sonst würden Sulzer und seine Nachfolger der deutschen Poesie eine sehr zweideutige Gestalt gegeben haben. Den Menschen moralisch auszubilden und Nationalgefühle in dem Bürger zu entzünden, ist zwar ein sehr ehrenvoller Auftrag für den Dichter, und die Musen wissen es am besten, wie nahe die Künste des Erhabenen und Schönen damit zusammenhängen mögen. Aber was die Dichtkunst mittelbar ganz vortrefflich macht, würde ihr unmittelbar nur sehr schlecht gelingen. Die Dichtkunst führt bei dem Menschen nie ein besonderes Geschäft aus, und man könnte kein ungeschickteres Werkzeug erwählen, um einen einzelnen Auftrag, ein Detail, gut besorgt zu sehen. Ihr Wirkungskreis ist das Total der menschlichen Natur, und bloß, insofern sie auf den Charakter einfließt, kann sie auf seine einzelnen Wirkungen Einfluß haben" ꝛc.

Wie nahverwandt sind diese Gedanken den Mendelssohnschen, die wir oben in dem Kapitel über „Kunst und Moral" kennen gelernt haben!

Die hier nur angedeutete ästhetische Erziehung als Vorbedingung der freien Sittlichkeit hat Schiller dann in einer Serie von 27 Briefen zum Gegenstande tiefsinniger Untersuchungen gemacht. Aus mancherlei Äußerungen ist bekannt, daß der Niederschrift dieses Werkes das Studium der Schulphilosophen voranging.[1]) Aber auch ohne diese zufällige Kenntnis würde uns bei der Lektüre der Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen" manche Ähnlichkeit in der Behandlung des Problems durch Sulzer (s. darüber R. Sommer S. 204 ff.) und besonders durch Mendelssohn kaum entgehen! Ist es doch dasselbe heiß umworbene Thema, an dem sich die „Rhapsodie", die Preisschrift und die meisten sonstigen Arbeiten unseres Philosophen versuchten. Freilich hatte er es noch weit naiver angefaßt. Ohne je die Läuterung des haarscharf sondernden Kritizismus an sich erfahren zu haben, stellte er sich den belebenden Einfluß der Kunst auf unser sittliches Vermögen

1) „Baumgarten will ich auch noch vorher lesen" (Briefw. Schillers mit Körner II, 309; 25. Mai 1792). — „Besitzest oder weißt Du wichtige Schriften über die Kunst, so teile sie mir doch mit: Burke, Sulzer, Webb, Meyer, Winckelmann, Home, Batteux, Wood, Mendelssohn nebst fünf oder sechs schlechten Kompendien besitze ich schon" (ebenda III, 1; 11. Januar 1793). — Mendelssohn-Studien setzen auch wohl das ästhetische Kolleg im Winter 1792/93, die Arbeiten zum „Kallias" und der von Jena unter dem 25. Januar 1793 datierte Brief an Körner (ebenda III, 6 f.) voraus.

unmittelbarer und wärmer vor, als der Schüler Kants. Dennoch liegt der Unterschied beider mehr in der Form als im Gedanken. Mit wie klaren Bestimmungen Schiller auch für die Autonomie der Kunst eintritt: in der Idee wandelt er dieselbe Straße, die einst der Popularphilosoph gegangen, dieser freilich neben dem moralisierenden Sulzer, jener unter der Führerschaft des vor unphilosophischen Herzenswallungen bewahrenden Kant.

Die demonstrativen Wahrheiten, sagt Mendelssohn, wirken nicht alle gleich stark in unser Begehrungsvermögen. „Manche überzeugen den Verstand, ohne das Gemüt zu bewegen, gewähren deutliche Erkenntnis, aber ohne Kraft, Leben und Wirksamkeit." „Wer von einer Wahrheit überzeugt ist, der kann sie zu eben der Zeit unmöglich in Zweifel ziehen; allein man kann von einer Verbindlichkeit theoretisch überzeugt sein und ihr dennoch zuwiderhandeln" (II, 61).

So auch Schiller im 8. seiner Briefe:

„Das Zeitalter ist aufgeklärt, d. h. die Kenntnisse sind gefunden und öffentlich preisgegeben, welche hinreichen würden, wenigstens unsere praktischen Grundsätze zu berichtigen .... Die Vernunft hat sich von den Täuschungen der Sinne und von einer betrüglichen Sophistik gereinigt, und die Philosophie selbst, welche uns zuerst von ihr abtrünnig machte, ruft uns laut und dringend in den Schoß der Natur zurück – woran liegt es, daß wir noch immer Barbaren sind? Es muß also, weil es nicht in den Dingen liegt, in den Gemütern der Menschen etwas vorhanden sein, was der Aufnahme der Wahrheit, auch wenn sie noch so hell leuchtete, und der Annahme derselben, auch wenn sie noch so lebendig überzeugte, im Wege steht." — Was ist nun das Hemmnis und was bringt die Erlösung? „Energie des Muts gehört dazu, die Hindernisse zu bekämpfen, welche sowohl die Trägheit der Natur als die Feigheit des Herzens der Belehrung entgegensetzen. Nicht ohne Bedeutung läßt der alte Mythus die Göttin der Wahrheit in voller Rüstung aus Jupiters Haupt steigen; denn schon ihre erste Verrichtung ist kriegerisch. Schon in der Geburt hat sie einen harten Kampf mit den Sinnen zu bestehen, die aus ihrer süßen Ruhe nicht gerissen sein wollen."

Verwandte Ideen bei Moses:

„Wir Menschen besitzen außer der Vernunft, auch Sinne und Einbildungskraft, Neigungen und Leidenschaften, die in der Bestimmung unseres Tuns und Lassens von äußerster Wichtigkeit sind. Das Urteil unserer Vernunft kommt nicht allzeit mit dem Urteile unserer niedern Seelenkräfte überein, und wenn sie miteinander streiten, so müssen sie notwendig eines des andern Wirksamkeit in den Willen schwächen" (II, 61).

Wie gelangen wir nun zur Veredelung des Charakters, da die Erkenntnis allein uns diesen Dienst nicht leisten will?

Durch „die Überzeugung des Herzens", antwortet Mendelssohn. „Das innere Gefühl, diese Empfindung des Guten und Bösen, Wahren und Falschen, wirkt nach unveränderlichen Regeln, nach richtigen Grundsätzen, aber nach Grundsätzen, die durch anhaltende Übung unserm Temperamente einverleibt, bei uns gleichsam in Saft und Blut verwandelt worden sind. Ob sie gleich auf undeutliche Erkenntnis und öfters auf bloße Wahrscheinlichkeiten gegründet sind, so ist ihre Wirkungskraft auf das Begehrungsvermögen dennoch weit feuriger und lebhafter, als die Wirkungskraft der deutlichsten Vernunftschlüsse, die ohne Fertigkeit überzeugen, aber nicht rühren, unterrichten, aber das

Gemüt nicht bewegen." Und eines der Mittel, unser Wollen und Sollen, unser dunkles Fühlen mit dem Erkennen des Guten und Wahren in Einklang zu bringen, sind die schönen Künste und Wissenschaften (II, 60 ff.).

Oder kürzer in den „Hauptgrundsätzen":

„Die Schönheit ist die eigenmächtige Beherrscherin aller unserer Empfindungen, der Grund von allen unsern natürlichen Trieben und der beseelende Geist, der die spekulative Erkenntnis der Wahrheit in Empfindungen verwandelt und zu tätiger Entschließung anfeuert" (I, 282).

Ganz analog Schiller:

„Der Weg zu dem Kopf muß durch das Herz geöffnet werden. Ausbildung des Empfindungsvermögens ist also das dringendere Bedürfnis der Zeit, nicht bloß weil sie ein Mittel wird, die verbesserte Einsicht für das Leben wirksam zu machen, sondern selbst darum, weil sie zu Verbesserung der Einsicht erweckt." Das Werkzeug dazu aber ist, wie der neunte Brief hinzufügt, die schöne Kunst. —

Und diese fruchtbare Gedankenreihe eröffnet wiederum eine neue Perspektive: so wie der Kantische Rigorismus durch diese Vermählung des Sittlichen und Ästhetischen überwunden wird, so wird von beiden Philosophen auch auf rein ethischem Gebiet „die Notwendigkeit des Antagonismus von Pflicht und Neigung, welche bei Kant geradezu als Merkmal der moralischen Handlung erscheint" (Windelband II, 253), verworfen.

„Wenn auf das sittliche Betragen des Menschen", schreibt Schiller im vierten Brief, „wie auf natürliche Erfolge gerechnet werden soll, so muß es Natur sein, und er muß schon durch seine Triebe zu einem solchen Verfahren geführt werden, als nur immer ein sittlicher Charakter zur Folge haben kann" ꝛc.

Damit vergleiche man folgende Stelle aus der „Rhapsodie" von 1761:

„Ja, wer nach der höchsten Stufe der sittlichen Vollkommenheit ringt, wer nach der Seligkeit strebt, seine untern Seelenkräfte mit den obern in eine vollkommene Harmonie zu bringen, der muß es mit den Gesetzen der Natur wie der Künstler mit den Regeln seiner Kunst machen. Er muß so lange mit der Übung fortfahren, bis er sich, in währender Ausübung, seiner Regeln nicht mehr bewußt ist, bis sich seine Grundsätze in Neigungen verwandelt haben und seine Tugend mehr Naturtrieb als Vernunft zu sein scheint" (I, 275).

Über Kant hinweg reichen hier sein Vorgänger und Nachfolger einander die Hände: beide glauben an die „schöne Seele", in der sich der sittliche Takt aller Empfindungen bis zu dem Grade versichert hat, daß es keinen Kampf mehr gibt zwischen Sinnlichkeit und Vernunft.

Schwerer lassen sich bei Schiller etwaige Spuren Mendelssohns verfolgen, wo sie sich im einzelnen verlieren. Gewiß ist, daß der Begriff der Anmut nicht ganz ohne sein Verdienst fortgebildet ist (s. oben S. 117 ff.), dagegen läßt die Entwickelung

des Naiven seine Vorgängerschaft nur ahnen (vgl. oben S. 112[1])), und auch die ganz auf das Sittliche zugespitzte Lehre vom Erhabenen erscheint uns bei Schiller zu selbständig und zu kantisch, als daß man zu ihrer Erklärung noch viel auf Moses zurückgreifen dürfte (vgl. oben S. 148 ff.). Das Idealisierungsverfahren des Künstlers wird von Schiller zweimal im Sinne, ja fast mit Worten Mendelssohns gekennzeichnet. Man vergleiche den oben S. 45 f. mitgeteilten Abschnitt aus den „Hauptgrundsätzen" mit folgenden bekannten Stellen aus der Abhandlung „Über die tragische Kunst" und der Rezension „Über Bürgers Gedichte":

„Die Kunst erfüllt ihren Zweck durch Nachahmung der Natur, indem sie die Bedingungen erfüllt, unter welchen das Vergnügen in der Wirklichkeit möglich wird, und die zerstreuten Anstalten der Natur zu diesem Zwecke nach einem verständigen Plan vereinigt, um das, was diese bloß zu ihrem Nebenzweck machte, als letzten Zweck zu erreichen" (Cottasche Ausg. von 1883, IV, 531).

„Eine notwendige Operation des Dichters ist Idealisierung seines Gegenstandes, ohne welche er aufhört, seinen Namen zu verdienen. Ihm kommt es zu, das Vortreffliche seines Gegenstandes (mag dieser nun Gestalt, Empfindung oder Handlung sein, in ihm oder außer ihm wohnen) von gröbern, wenigstens fremdartigen Beimischungen zu befreien, die in mehreren Gegenständen zerstreuten Strahlen von Vollkommenheit in einem einzigen zu sammeln, einzelne, das Ebenmaß störende Züge der Harmonie des Ganzen zu unterwerfen, das Individuelle und Lokale zum Allgemeinen zu erheben" 2c. (Cottasche Ausg. von 1883, IV, 757).

Diese Konfrontation, zu der noch der oben erwähnte Passus im 70. Stück von Lessings „Hamburgischer Dramaturgie" hinzugezogen zu werden verdient, ist ein drastischer Beleg dafür, in wie engen Beziehungen, trotz aller Abwandlungen und Erweiterungen, die Ästhetik unserer Klassiker mit der Mendelssohns steht.

Inwiefern Schillers kunsttechnischer Ausdruck „Komprehension", der in dem Aufsatz „Über Matthissons Gedichte" eine Rolle spielt, mit Mendelssohnschen Schul- und Schlagworten zusammenhängt, sucht R. Sommer (S. 129 f.) klarzustellen. Endlich sei noch der Hinweis gestattet, daß die Einleitungen der „Rhapsodie" von 1771 und des Aufsatzes „Über die tragische Kunst", die beide von der angenehmen Wirkung der Affekte als solcher handeln, eine ziemlich auffällige Übereinstimmung aufweisen. So viel auch beide Arbeiten den Dubos'schen Lehren verdanken mögen, so ist doch mancher Gedanke der „Rhapsodie" neu und original, der sich nun in Schillers Abhandlung wiederfindet. Fr. Überweg („Schiller als Historiker und Philosoph", 1884, S. 173) findet, daß hier Schillers Darlegung „lebhaft an Äußerungen Lessings in seinem Briefwechsel mit Mendels-

1) Vgl. hierzu Viktor Basch, „La poétique de Schiller", Paris 1902.

sohn erinnert; doch muß dahingestellt bleiben, ob Schiller dieselben gekannt habe." Ich meine, es wäre unbegreiflich, wie Schiller zu jenem Privatbriefe gekommen sein soll; wohl aber kannte er die „Rhapsodie", in deren Eingang jene Lessingschen Äußerungen wiederholt und fruktifiziert werden.

Schlußwort.

Es kann nicht wesentlich sein, noch vereinzelten Nachwirkungen bei Zeitgenossen, etwa bei Wieland, Sulzer, Eberhard, Marcus Herz ꝛc. nachzuspüren. Genug, daß Mendelssohn den Ersten seiner Zeit würdig des Studiums erschien und von ihnen mit einer Wertschätzung bedacht wurde, für die wir heute kaum mehr einen Maßstab finden.

Angesichts dieser Tatsachen liegt die Frage nahe: Wie konnte Moses Mendelssohn so in Vergessenheit geraten und, was dem historischen Sinn weit bedenklicher erscheint, von der Kritik und Geschichtsschreibung so arg mitgenommen werden, wie es ihm so oft im Laufe des vorigen Jahrhunderts begegnet ist? Die Antwort liegt in den Verhältnissen, unter denen er lebte: Seine nicht geringe Produktion ist von dem großen und mächtigen Schaffen gerade der allernächsten Zeit konsumiert und völlig überflügelt worden. Einem Lessing und Kant gegenüber kann all sein Tun und Treiben nur als Vorarbeit angesehen werden. Die Nachwelt, die sich des reichen Besitzes freut, nimmt keinen Anlaß, ängstlich nachzuprüfen, woher jedes Stück des Reichtums gekommen ist, und so knüpft sich denn für das allgemeine Bewußtsein manches seiner Verdienste an den Namen bekannterer Zeitgenossen.

Zumal an den Namen Lessings! Von Mendelssohn liegt nichts Abgeschlossenes, nichts Vollendetes vor. Sein Schaffen ist Torso geblieben. Nur eine ganz kurze Spanne Zeit hat er sich mit Kritik und Ästhetik beschäftigt. Seine Feder ruhte bereits, als Lessing seine „Dramaturgie" schrieb. Und dann fehlte ihm der heilsame Radikalismus eines Lessing! Nur zur Hälfte war er ein „moderner" Mensch, zur Hälfte steckte er noch in dem absterbenden Geistesleben der dreißiger und vierziger Jahre, das ihn erzog und heranbildete.

So gehörte er zu jenen Übergangsmenschen, über welche die „Zeit" hinwegschreitet. Nicht aber die Wissenschaft! Eine ruhig abwägende historische Auffassung wird dem feinsinnigen Philosophen, trotz seiner geringen „bleibenden" Erfolge, stets einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der werdenden Ästhetik einräumen.

Register.

A.

Abbt 116; 121; 155[1]; 161ff.; 186; 217 ff.
Addison 176.
Akenside 76; 176; 178.
Albrecht, Paul 212[1].
Anakreon 199.
Aristoteles 37[1]; 70; 115 f.; 125; 130; 155; 193; 214 f.
Auerbach, Jac. 188.

B.

Bach, H. 77[1]; 86.
Basedow 65; 84.
Batteux 43; 48; 103; 140; 180; 232[1].
Baumgart, Herm. 37[1]; 58 f.; 62; 130; 154[1]; 200[1]; 215.
Baumgarten, Alex. 15[1]; 21; 53; 63 f.; 68; 113; 156[1]; 160; 163 ff.; 175; 228; 231; 232[1].
Beethoven 76.
Bendavid, Lazarus 66[1].
Berachja Hanakdan 168[1].
Bernini 62.
Bitaubé 169.
Blümner 67; 74[1]; 87; 93[1]; 120; 152; 156[1]; 157; 191[1]; 194 ff.
Bodemann 109.
Bodmer 29; 72; 113; 140; 220.
Boileau 110; 113.
Bork, von 176[2]; 177[1].
Boxberger, Rob. 188.
Braitmaier 6 f.; 14 f.; 18 f.; 26[1]; 27; 36[1]; 41[2]; 46[1]; 47; 52; 54[1]; 55[2]; 59; 64; 73 f.; 87 f.; 94[1]; 99; 112 ff.; 121 ff.; 142; 149 ff.; 160[2]; 163; 165[1]; 169; 171 ff.; 175; 195; 198 f; 204; 212[1]; 214[1]; 228 f.
Brandes, Georg 102[1].
Brandis, Ch. A. 4; 227[1].
Brasch, Moritz 12[1]; 66[1]; 120; 156; 163 f.
Breitinger 29; 46[1]; 53; 72; 121 f.; 140; 220.
Breitkopf 86.
Brockmann 108 f; 186.
Brown 169.
Brückner 107 ff.
Burke 85; 88 f.; 92; 98 f.; 114 ff.; 118[1]; 119; 140; 150 ff.; 157 165; 176; 232[1].

C.

Cäcil 111.
Cahusac, de 84; 99.
Candrea 113[2]; 151[2].
Castel s. Kastel.
Caylus 157.
Cibber 183[2].
Clodius 221.
Corneille 143.
Cosack 158[1]; 182[1].
Cronegk, von 29; 35; 210 ff.
Curtius, Mich. Conr. 14; 116; 183.

D.

Dante 62;
Danzel 4; 7; 11; 14; 22; 114; 151; 160[1]; 175; 190; 200.
Demosthenes 69; 169.
Dessoir, M. 3.
Diderot 93[1]; 113[2].
Dietrich 92.
Döring, A. 140[2].
Dryden 62; 176[2].
Dubos 26; 76; 83; 87; 89 f.; 99 103; 123; 140; 140[3]; 235.
Düsel, Friedrich 177[2].
Dusch 166.

E.

Eberhard 236.
Ebert, Joh. Arn. 186.
Eckhof 41[2]; 103 f.; 106.
Engel 103[1]; 209.

Digitized by Google

Erdmann, Joh. Ed. 2[2]; 5; 160[2].
Erdmann, K. O. 128[1].
Eschenburg 77[1]; 82; 177.
Euler 70; 92.
Euripides 35.

F.

Fechner, G. Th. 136[1]; 152[1].
Fichte 3 f.
Fielding 184[1].
Fischer, Kuno 2[2]; 4; 12.
Fontenelle 161.
Friedrich der Große 167.
Fresenius, August 177[2].
Fuzelier 84.

G.

Garrick 108 f.; 144.
Garve 50[1]; 162 f.; 200; 202; 226.
Gellert 84.
Genée, Rud. 176[2]; 177; 182[1].
Gervinus 4; 12; 72[1].
Geßner 29.
Gleim 166.
Gluck 86.
Göcking, von 57[1]; 94[1]; 155; 168[1];
Goedeke 6[1].
Goens, van 94; 115.
Goethe 8; 17[1]; 58; 62; 93[1]; 109. 146; 154; 162; 172; 173; 191[1];
Goldfriedrich, Joh. 66[1]; 93[1]; 226[2].
Goldstein, Ludwig 23[1]; 103[1]; 160[2]; 171.
Gottsched 14 f.; 33[1]; 72; 177[1]; 180.
Grabbe 17[1].
Grillo 13[1].
Guhrauer (vgl. Danzel) 58 f.; 120; 122; 151; 175; 194; 196[1].
Guys, P. A. 99.

H.

Händel, G. F. 77[1]; 81; 86.
Hagedorn 93[1]; 119; 162; 193; 217.
Haller 144.
Hamann 171 f.; 219.
Hanslick, E. 72[1].
Harris 55 ff.; 71[1]; 76; 78; 81; 88; 140; 176.
Haym 2[1]; 55[1]; 68; 93; 174; 217; 219; 222 f.
Hegel 3 f.
Hennings 2[2]; 162.
Hensel, Mme 105[1].
Herder 2[1]; 4; 8 f.; 12; 13[1]; 19; 21; 33[1]; 42; 55[1]; 56[1]; 67 f.; 72[1]; 81[1]; 93; 99; 101 f.; 128[1]; 136[1]; 144[1]; 146 ff.; 151[2]; 153; 160[1]; 162 ff.; 172 ff.; 179[1]; 182 f; 184[1]; 189; 199; 201[1]; 202; 204; 208; 216—225.
Herz, M. 160[1]; 227; 236.
Hettner, Herm. 6; 22; 46 f.; 63; 114; 120; 164[1]; 175[1]; 205.
Heufeld 213.
Hillebrand, Jos. 6; 164[1].
Hiller, F. 72[1].
Hogarth 21; 49; 117 ff.; 122; 157.
Home, H. 119 ff.; 176; 232[1].
Homer 34; 46 f.; 169; 182 f.; 199; 221; 223 f.
Horaz 83; 89; 180.
Hudibras 184[1].
Huet 113.
Hume, David 162.
Hutcheson 44; 156; 158; 176.

J.

Jacobi, F. H. 3; 190.
Jacoby, Daniel, 177 f.; 184[2].
Iselin 167.
Jördens, K. H. 42; 55[1]; 94[1]; 163; 165; 167.

K.

Kästner 164.
Kalischer, A. Ch. 82[1].
Kanngießer, Gust. 6; 22; 47; 59; 120.
Kant 4; 9; 13[1]; 15[1]; 16 ff.; 35; 37; 37[1]; 56[1]; 67 ff.; 72[1]; 93; 102; 112; 124; 145; 148; 151[2]; 152 f.; 162; 208; 217; 221; 225—231; 233 f.; 236.
Karsch, Louise 19; 53; 167; 219.
Kastel 93.
Kayserling, M. 6; 12; 109; 162; 167.
Kirnberger 70; 78[1]; 86.
Kleist, Ewald 177[2].
Kleist, Heinrich, von 80[1]; 168.
Klopstock 7; 33[1]; 104[1]; 167; 172; 178.
Kloß 157; 191[1].
Koberstein, Aug., 6[1]; 33[1]; 68[1]; 175; 180.
Koch, Gottfr. Heinr. 106 f.
Koch, Max 175; 176[2].
Krause 84.
Kreyßig, F. 182[1].
Kronenberg 225[1].
Krüger, Joh. Christ. 102[1].
Küttner 163.

L.

La Bruyère 113[2].
Lachmann 160[2].

Lambert 53.
La Motte 113[2].
Lange, Konrad 59; 134—140; 140[1,3]; 142.
Laube, Heinrich 106.
Lazarus, M. 19[2].
Lebrun 62.
Leibniz 11; 20 f.; 217.
Leonardo da Vinci 62.
Lessing 7; 9; 10; 13[1]; 14; 15[1]; 21; 25; 27; 32; 37; 40 f.; 48 ff.; 54 f.; 59; 62 f.; 70; 73; 77[1]; 82 f.; 87 f.; 90; 103; 105[1]; 106 ff.; 110 f.; 113 f.; 116; 118; 120 ff.; 131[1]; 139; 141 ff.; 151 f.; 156 ff.; 160[2]; 162; 164 ff.; 172; 175 f.; 177; 179; 180 ff.; 183[2]; 185 f.; 187—216; 217 ff.; 222 ff.; 229 ff.; 235 f.
Leysaht 88.
Lichtwer 165[2]; 166 f.
Locke 176.
Löwen, Joh. Fr. 102[1].
Lohenstein 171.
Longin 110 f.; 113.
Lotze 5; 67.
Lowth 28; 113; 178.
Lucianus 159.
Lucrez 198.

M.

Maffei 143.
Manso 42; 166[1]; 177[1].
Marcellus 97.
Marmontel 113[2].
Mauthner, Fritz 187.
Mehring, Franz 187.
Meier, Georg Friedr. 42; 53; 55; 63; 65; 68; 160; 228; 232[1].
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 70.
Mendelssohn, G. B. 167.
Menzel 62.
Merichberger 106.
Michaelis, J. D. 21; 189.
Michelangelo 62; 92.
Mizler 93[1].
Molière 159.
Mylius 49; 117; 209.

N.

Neidhardt 164[1]; 168; 210[1].
Newton 92.
Nicolai 3; 26[2]; 41; 50[1]; 70; 72; 74; 78[1]; 94[1]; 106 f.; 110 f.; 124; 140; 158; 173 f.; 176[2]; 187; 192 f.; 195; 197; 209.
Noverre 99.

O.

Oberländer, Hans 106; 108; 209.

P.

Philostratus 140[2].
Pindar 199.
Plato 161; 218.
Poelitz 163.
Pope 176; 179; 180; 183[1]; 197 f.

R.

Ramler 19; 173 f.; 209.
Reichardt, Joh. Fr. 77[1].
Reichel, Eugen 14.
Reimarus, Elise 191.
Reimarus, Herm. Samuel 164; 167.
Rembrandt 92.
Richardson 19; 47; 176; 181.
Riedel 128[1]; 147; 168; 218.
Rosenkranz 208.
Rousseau 2[2]; 19; 28; 35; 114; 170; 175[1]; 213.

S.

Sainte Albine, de 106 f.
Sappho 19.
Scaliger 13.
Schasler, M. 5; 164[1].
Scheibe 84; 209.
Scherer, Wilh. 6.
Schiller 8; 17[1]; 17[2]; 27; 37; 37[1]; 57[1]; 62; 112; 120 ff.; 124; 146; 148; 153; 167; 226; 231—236.
Schlegel, Aug. Wilh., von 169; 177.
Schlegel, Friedrich, von 8; 140.
Schlegel, Joh. Ad. 43[2]; 48[1]; 104; 207; 219 f.
Schlegel, Joh. Elias 35; 54; 77[1]; 105[1]; 139[1]; 141 f.; 142[1]; 168; 181; 183[1]; 185; 189; 207[1]; 213.
Schlegel, Joh. Heinr. 142[1].
Schlenther, Paul 33[1]; 181.
Schmidt, Erich 6; 87; 168; 175; 177[1]; 182[1]; 190; 194 f.
Schmidt, Julian 6; 173; 190.
Schopenhauer 2[2].
Schröder, Fritz 106; 186.
Schröder, F. L. 177.
Schröter, M., von 164[1].
Seuffert 26[1].
Shaftesbury 20; 32 f.; 159; 161; 168 f.; 176; 231.
Shakespeare 14; 17[1,2]; 69; 104 f.; 117; 155; 174—186; 210.
Solger 67.

Digitized by Google

Sommer, Rob. 5; 20; 21[1]; 23; 26[1]; 54[1]; 55; 57; 63; 78 f.; 82[1]; 123; 149; 229f.; 232; 235.
Spinoza 159; 160[1]; 190.
Starke, Johanna Christ. („die Starkin") 41[2]; 103 f.
Stein, Heinr., von 5; 22; 54[1].
Stuck 62.
Sturz, Peter 200.
Sulzer 3; 13; 27; 33[1]; 42; 48; 55[1]; 61[2]; 78 f.; 86; 119; 164; 179; 201; 209; 218; 232 f.; 236.
Suphan, Bernhard 174 f.; 182; 217.
Swift 184[1].

T.

Tasso 211.
Telemann 77[1]; 93[1].
Tetens 226.
Thomson 80; 107; 176; 176[2]; 197 f.
Thorwaldsen 62.
Tizian 91.
Tolstoi 115[1].

U.

Überweg, Fr. 5; 125[1]; 235 f.
Uz 166.

V.

Vida 13.
Virgil 169; 194; 198.
Vischer, Fr. Th. 5; 67; 120; 156; 208.
Volkmann 66[1].
Volkmar 66[1].
Voltaire 10; 25; 180; 183.
Voß, Heinr. 169.

W.

Watelet 118.
Webb, Daniel 82; 118[1]; 119; 232[1].
Wieland 30; 32; 99; 167 f.; 170; 172; 177; 179; 181; 216; 236.
Wilbrandt, Adolf 80[1].
Winckelmann 50 f.; 58 ff.; 93; 95; 97; 109; 119[1]; 162; 193 f.; 200; 217; 232[1].
Windelband 231.
Withof 166.
Witte, Joh. H. 5; 176[2].
Wohlgemuth, J. 122[1].
Wolf 3 f.; 11; 19[2]; 20 f.; 163 f.
Wood 232[1].

Y.

Young 80.

Z.

Zart 149; 159[1]; 228[1].
Zeller, E. 2[2]; 5.
Zimmermann, Joh. Georg 108; 167; 186.
Zimmermann, Robert 5.
Zola 115[1].

Königsberg i. Pr., Hartungsche Buchdruckerei.

14 DAY USE

RETURN TO → **CIRCULATION DEPARTMENT**
202 Main Library

LOAN PERIOD 1 **HOME USE**	2	3
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
1-month loans may be renewed by calling 642-3405
6-month loans may be recharged by bringing books to Circulation Desk
Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date

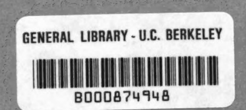
DUE AS STAMPED BELOW

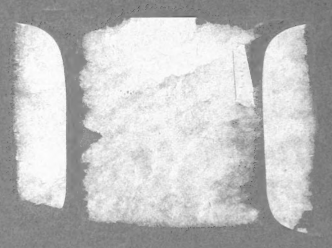
REC. CIR. NOV 8 '78

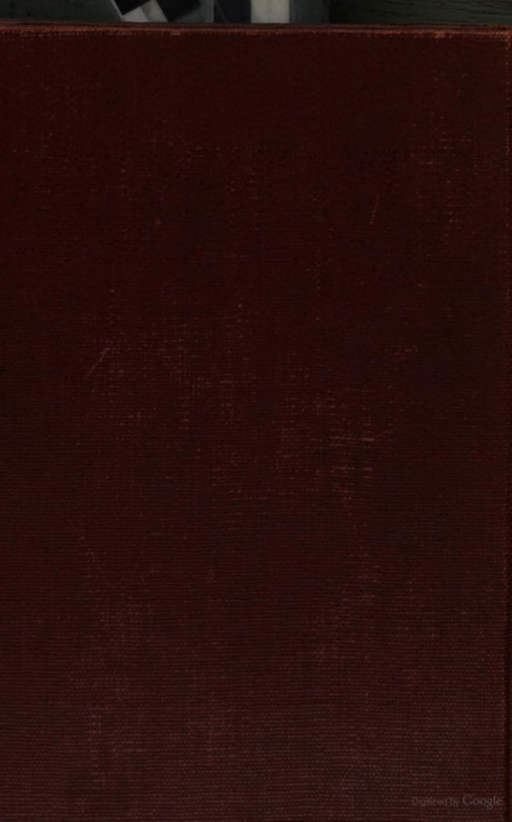
INTERLIBRARY LOAN
SEP 13 1988
UNIV. OF CALIF., BERK.

FORM NO. DD6, 40m, 3/78
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
BERKELEY, CA 94720

Digitized by Google


GENERAL LIBRARY - U.C. BERKELEY
B000874948




Digitized by Google